PAUL ZUMTHOR



LA LETRA Y LA VOZ

DE LA «LITERATURA» MEDIEVAL



CATEDRA

PAUL ZUMTHOR

La letra y la voz

De la «literatura» medieval

CATEDRA

CRITICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Editorial: Cátedra
Año de edición: 1989
ISBN 10: 8437608260
ISBN 13: 9788437608266

* Faltan pp. 65-324

1

Perspectivas

EL MALENTENDIDO. —LAS MÚLTIPLES ORALIDADES. —CAMBIOS NECESARIOS. —MARCAS ESPACIO-TEMPORALES

El problema se planteó, primeramente en Francia, a propósito del cantar de gesta; en otros lugares, desde el *Beowulf* hasta los *Nibelungos* y el *Cantar del Mio Cid.* Desde este campo privilegiado, las preguntas se extendieron poco a poco a otros sectores de nuestra «literatura medieval», a merced de las circunstancias debidas a la naturaleza de los textos, las lenguas implicadas y hasta las tradiciones y las tensiones universitarias. Así, en la obra de Juan Rychner, uno de los principales iniciadores, el centro de atención se desplazó, en el espacio de cinco años, del cantar de gesta al cuento popular. No es nada sorprendente que se haya producido una ruptura en las presuposiciones de los investigadores, precisamente con respecto al primer punto. Hábitos heredados del romanticismo llevaban a clasificar globalmente tales obras bajo la etiqueta de «epopeya»; y ésta remitía a Homero, coto privado de los poetas de formación clásica. El descubrimiento, ya antiguo, de la multiplicidad de las capas textuales en la *Ilíada* y la *Odisea* no había quitado a esos poemas nada de su carácter ejemplar: apenas si había aflojado el vínculo, íntimo e irracional que los ligaba a una concepción de la poesía, general en Europa desde el siglo XVI. De ahí la valoración de las «epopeyas» medievales, dentro del contexto de las revoluciones románticas. El ejemplo francés es el más claro: desde Francisque Michel (pasando por Víctor Hugo) hasta Joseph Bédier, asisti-

mos a una recuperación de los cantares de gesta, admitidos y explicados como los documentos originales de la literatura nacional.

De ahí el fuerte impacto que se produjo, cuando, dos años después del *Romancero* de Menéndez Pidal, apareció, en 1955, *El Cantar de Gesta, ensayo sobre el arte épico de los juglares*, de Rychner. Éste se inspiraba en los informes presentados en 1936, y más tarde en 1951, por A.B. Lord en la Asociación americana de filología. Especulando con las pesquisas de su maestro Perry, muerto prematuramente, Lord explicaba las particularidades del texto de Homero por las necesidades propias de la transmisión oral en los Aedos, y daba cuenta de éstas al describir la práctica de *guslar* servios y bosnianos, observados hacia 1930. En torno a Lord, Rychner escudriñaba otras fuentes más antiguas e ignoradas por los medievalistas, como el libro de L. Jousserandot sobre los *Bylinos rusos* (1928 y, mucho más importante a largo plazo, el de Marcel Jousse sobre el *Estilo oral y menotécnico en los verbo-motores* (1925).

Rychner trabajaba sobre nueve cantares de gesta del siglo XII (algunos representaban sin duda una tradición un poco más antigua). Éste señalaba, con respecto a la composición, la textura verbal y el movimiento general, las semejanzas, tan próximas en ciertos puntos, entre aquellos poemas y los cantos yugoslavos. De ahí deducía Rychner una homología que podía extenderse a los condicionamientos externos de la obra: acción del recitador, distribución de las sesiones, inserción en la vida social. El libro dejaba muchos puntos oscuros, y probablemente el autor se había facilitado la tarea con la elección de ejemplos a propósito. Sin embargo, un cambio se había iniciado. Un congreso, reunido en Lieja en 1957, calculó el alcance y la energía de los que la frenaban. En los diez años siguientes, investigaciones e hipótesis se multiplicaron. Se había instituido un método para la detección de la oralidad, tanto más seguro cuanto que podía ser atacado desde su interior. Sus defensores no vacilaban en sacar una doctrina (y de gran interés) de las conclusiones empíricas que dicho método les permitía alcanzar. Desde 1967, Michael Curschmann podía, para beneficio de lo medievalistas, hacer ya un balance, aunque todavía breve. Pero, a finales de los años 70, aparecieron sucesivamente en Alemania un primer trabajo de síntesis y de bibliografía, así como una antología de artículos publicados entre 1953 y 1977 acerca de la oralidad de la epopeya medieval anglo-

sajona y alemana: se aludía al cantar de gesta a través de la música[1]. Además, seguía siendo fuerte la resistencia. Todavía en 1978, en el Congreso de la Sociedad Roncesvals, que agrupó a la mayoría de los especialistas europeos y amerianos en la materia, alguien arremetió contra el «pretendido carácter oral de los cantares de gesta». Su informe fue seguido de un debate, a mi parecer, confuso, pero que revelaba mejor hasta qué punto, de una y otra parte, la argumentación, fundada solamente en el sistema de comparación, eludía el verdadero problema[2]. De hecho, éste sólo apasionó en los años 60-70 a una minoría de medievalistas; y hoy, como cada uno mantiene sus posiciones fijas, el interés decrece.

La impresión que muchos tienen de haber llegado a un punto muerto procede de la misma naturaleza de los procedimientos empleados, a través de los años, para localizar en el tiempo y en el espacio los hechos de oralidad medieval. No hay necesidad de reconstruir aquí el catálogo de estos procedimientos. Un malentendido enturbia el horizonte, y conviene aclararlo de una vez: muchos especialistas (que se han olvidado de un importante artículo publicado ya en 1936 por Ruth Crosby) admiten tácitamente que el término oralidad, sin llegar a la transmisión del mensaje poético, implica su improvisación; la mayoría deja a sus lectores con la duda, por no haberse formulado la pregunta. De ahí tantas quimeras suscitadas por la teoría de Parry-Lord, elaborada para dar cuenta de los procedimientos de seudo-improvisación épica, pero considerada como definitoria de toda poesía oral. Asimismo, se expusieron a muchas divagaciones por no haber distinguido entre *tradición oral y transmisión oral:* la primera se sitúa en el tiempo; la segunda, en el presente de la realización. Realmente, el hecho de la oralidad, reducido a los términos en que lo han definido, bastante superficialmente, tantas contribuciones eruditas, se integra mal en la perspectiva de los estudios medievales. En lo sucesivo, ya figura en ella: es el único punto resuelto, pero de una manera marginal, como una curiosidad, o incluso una anomalía. En el peor de los casos, uno se conforma: toda naturaleza produce sus monstruos; pero éste no es el motivo para hacer a la teratología la medida de todas las co-

[1] Curschmann 1967; Haymes; Voorwinden-Haan.

[2] Calins-Duggan.

sas. Olvidamos que una «anomalía» es un hecho en espera de interpretación. Nunca hasta ahora se ha tratado de interpretar la oralidad de la poesía medieval. Nos hemos conformado con constatar su existencia. Ahora bien, lo mismo que un esqueleto fósil, una vez descubierto, debe ser despojado de los sedimentos que lo rodean, de igual manera debe hacerse con la poesía medieval, sacándola del tardío entorno en el que la existencia de los manuscritos la ha permitido subsistir; fue en este ambiente donde se formó el prejuicio que hacía de la escritura la forma dominante —hegemónica— del lenguaje. Los métodos elaborados bajo la influencia de este prejuicio (de hecho, toda la filología del siglo XIX, y todavía del nuestro en cierta medida) no sólo tienen poco en cuenta sus límites de validez, sino que incluso, cuesta trabajo determinar, dentro de la profundidad cronológica, la distancia precisa desde la cual considerar su objeto. Investigaciones y reflexiones sobre el carácter oral del cantar de gesta (tomo este ejemplo) han dado como resultado hasta el momento que se tambaleen un poco las convicciones arraigadas, que se atenúe el alcance de varios términos y que se difunda un reducido número de dudas comunes. No nos han aportado seguridad, certeza. Pero, precisamente, no se trata de una certeza. Se trata de nuestro modo de percepción, y, más aún, de nuestra voluntad de apertura, que implica una integración, en la lectura de nuestros viejos textos, de una especie de imaginación crítica. Desde este punto de vista, poca importancia tiene el cantar de gesta como tal. Es un fenómeno general que conviene tener en cuenta, sin llegar a la materialidad de un determinado género: el fenómeno de la voz humana, dimensión del texto poético, determinada a la vez por los planos físico, psíquico y sociocultural. Si las discusiones sobre la oralidad de las tradiciones poéticas han perdido hoy en día su carácter cáustico, no es (o sólo lo es secundariamente) por causa de la equivocidad de los hechos. Igual que este carácter —salvo raras excepciones— no es cuestionado ni en su naturaleza ni en sus funciones propias, tampoco la Edad Media lo es como lugar de resonancia de una voz.

Tres observaciones antes de continuar.

En primer lugar, conviene distinguir tres tipos de oralidad, que corresponden a tres situaciones culturales diferentes. Uno, primario e inmediato, no lleva consigo contacto alguno con la escritura; de hecho, sólo se encuentra en sociedades desprovistas

de todo sistema de simbolización gráfica, o en grupos sociales aislados y analfabetos. Podemos imaginar que haya sido éste el caso de amplios sectores del ámbito campesino medieval, cuya vieja cultura, tradicional, oprimida, debió de sustentar una poesía de oralidad primaria, de la que quizá subsistan, recopilados por los amantes de lo pintoresco, algunos pequeños restos. Por ejemplo, en el siglo XIII, en muchos sermones que permiten al predicador ilustrar con gracia o alegóricamente su tema. Sin embargo, es casi seguro que la práctica totalidad de la poesía medieval procedió de otros dos tipos de oralidad, cuyo rasgo común es que coexisten, dentro del grupo social, con la escritura. Les he dado respectivamente el nombre de oralidad *mixta*, cuando la influencia del escrito sigue siendo externa, parcial y con retraso, y oralidad *segunda* cuando se constituye a partir de la escritura dentro de un entorno en el que ésta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en lo imaginario. Invirtiendo el punto de vista, se diría que la oralidad *mixta* procede de la existencia de una cultura «escrita» (en el sentido de «si se tiene una escritura»); y la oralidad *segunda*, de una cultura «erudita» (en la que toda expresión está más o menos condicionada por lo escrito). Entre los siglos VI y XVI, prevaleció una situación de oralidad *mixta* o *segunda*, según las épocas, las regiones, las clases sociales o, simplemente, según los individuos. Sin embargo, la distribución no sigue cronología alguna, aunque, en líneas generales, sea verosímil que la importancia relativa de la oralidad *segunda* aumentase a partir del siglo XII. El poema «francés» más antiguo, la secuencia de *Eulalia*, algo anterior al año 900, compuesta por un monje culto para sus fieles congregados en la iglesia de Saint-Amand, cerca de Valenciennes, procedía de un régimen de oralidad *segunda*. Las copias «populares» de lo que he dado en llamar «cantares de confluencia», en los siglos XII y XIII, se transmitían probablemente en régimen de oralidad *mixta*.

Segunda observación. Dentro de una sociedad que conocía la escritura, todo texto poético, en la medida en que aspira a ser transmitido a un público, es materialmente sometido a la siguiente condición: cada una de las cinco operaciones que constituyen su historia (la producción, la comunicación, la recepción, la conservación y la repetición) se realiza, bien por vía sensorial oral-auditiva, bien por medio de una inscripción presentada a la percepción visual, o bien —más raramente— por estos dos proce-

dimientos conjuntamente. El número de las combinaciones posibles es elevado, y la problemática diversa. Cuando *comunicación y recepción* (así como, de manera excepcional, producción) *coinciden en el tiempo,* se produce una situación excepcional.

Tercera observación. Cuando el poeta o su intérprete canta o recita (ya sea el texto improvisado o de memoria) únicamente su voz le confiere autoridad. El prestigio de la tradición, ciertamente, contribuye a valorarlo; pero lo que lo integra en esta tradición, es la acción de la voz. Por el contrario, si el poeta o el intérprete lee en un libro lo que escuchan sus oyentes, la autoridad procede más bien del libro como tal, objeto visualmente percibido en el centro del espectáculo interpretativo; la escritura, con los valores que notifica y conserva, es explícitamente parte de la interpretación. En el canto o la recitación, aunque el texto declamado haya sido compuesto por escrito, la escritura permanece oculta. La lectura pública, por eso mismo, es menos teatral, cualquiera que sea la *actio* del lector: la presencia del libro, elemento fijo, frena el movimiento dramático, al mismo tiempo que introduce connotaciones originales. Sin embargo, no puede eliminar el predominio del efecto vocal.

La coexistencia, en la práctica cultural, de estos condicionamientos poéticos diversos está universalmente comprobada en Occidente, desde Irlanda hasta Moscú, y desde Noruega hasta España, desde los siglos X u XI hasta los siglos XVI, XVII, e incluso XVIII. Por el contrario, las combinaciones de tantos factores a merced de las circuntancias engendran situaciones demasiado múltiples como para no desdibujar (a ojos del observador moderno) su característica común. Muchos medievalistas se inclinan así a ignorarla o a considerarla nula y sin efecto: y esto tanto más cuanto que nada permite unir de manera estable a tal género poético tal modo de transmisión; ningún indicio, ni en la tradición documental, ni en los textos, prohíbe pensar —aunque esto sea poco probable— que tal cantar haya sido leído en su día, en voz hablada, ante un grupo de oyentes; algunos cuentos podrían haber sido cantados, imitando quizá de forma irónica un cantar de gesta, como *Audigier,* o un cantar lírico, como *Baillet,* cuya forma métrica, a mi parecer, se hace odiosa a la sencilla recitación. Las posibilidades se multiplican, los esquemas presupuestos se desmoronan en lo concreto. Queda la omnipresencia de la voz, que participa, con su plena materialidad, de la signi-

ficación del texto, y, por eso mismo, modifica de alguna manera para nosotros las reglas de su lectura.

En efecto, el acto de audición, por el que la obra (quizá al final de un largo proceso) se concretiza racionalmente, no puede dejar de inscribirse de antemano en el texto como un proyecto, y trazar los signos de una intención; y ésta define, por un lado, el punto de articulación del discurso en el sujeto que lo pronuncia. Así, la tarea ideal del medievalista consistiría, tanto como en dominar las técnicas de la filología y del análisis textual, en convencerse de los valores incomparables de la voz; en sensibilizar su atención; mejor en vivirlos, pues sólo existen en caliente, independientemente de los conceptos en los que es necesario atraparlos para describirlos. Nuestro estudio debería sacar su inspiración y su dinamismo de la consideración de esa belleza interior de la voz humana, «tomada justamente en su nacimiento», como dice Paul Valéry. Esta belleza puede ser concebida como particular, propia del individuo emisor del sonido vocal. A este respecto, y salvo excepción difícilmente imaginable, se nos presenta incomprensible, después de tan largos períodos de tiempo. Pero también es concebible como histórica y social, por su carácter de unión entre los seres y, por el uso de que ella se hace, modula la cultura común. En el texto pronunciado, sólo por el mismo hecho de serlo, se otorgan pulsiones de las que proviene para el oyente un mensaje específico, que conforma a su manera el del texto: lo que Fonagy, en un libro reciente, llama en el sentido más amplio del término, «estilo vocal»[3]. En el momento en que lo enuncia, la voz transmuta en «icono» el signo simbólico proporcionado por el lenguaje; tiende a despojar al signo de todo lo que tiene de arbitrario; lo motiva con la presencia de ese cuerpo del que emana; o bien, por un efecto contrario, pero análogo, con duplicidad, desvía la atención del cuerpo real, disimula su propia organicidad bajo la ficción de la máscara, bajo la mímica del actor al que durante una hora da vida. A la presentación prosódica, a la temporalidad del lenguaje, la voz impone así, hasta borrarlos, su densidad y la verticalidad de su espacio.

Por eso prefiero el término *vocalidad* a la palabra *oralidad*. La vocalidad es la historicidad de una voz: su empleo. Una larga tradición de pensamiento considera y valora la voz en cuanto que

[3] Fonnagy, págs. 57-176.

produce el lenguaje, en cuanto a que en ella y por ella se articulan las sonoridades significantes. Sin embargo, lo que más nos debe ocupar es la amplia función de la voz, cuya palabra constituye la manifestación más evidente, pero no es ni la única ni la más vital, quiero decir, el ejercicio de un poder psicológico, su capacidad de producir la fonía y de organizar su sustancia. Este phonê no se relaciona con el sentido de una manera inmediata: lo único que hace es proporcionarle su sitio. Lo que se propone así a la atención es el aspecto corporal de los textos medievales, su modo de existencia como objetos de percepción sensorial: aspecto, modo de existencia que, después de tantos siglos, proceden para nosotros, de esa «especie de memoria», siempre detrás, pero lista para intervenir y hacer resonar la lengua, casi sin que lo sepa el sujeto que la tendría aprendida *de memoria*, como escribe magníficamente Roger Dragonetti[4]. La lejanía de los tiempos, esa tan larga ausencia, nos obliga a proseguir lo que estamos seguros de no poder alcanzar; es, pues, en nosotros donde se juega el destino del conocimiento paradójico al que aspiramos. Nadie duda de que la voz medieval (lo mismo que el canto, cuya práctica quizá vislumbremos) no hubiera estado de acuerdo en dejarse capturar en nuestras metáforas, inspiradas por una obsesión del discurso pronunciado, lineal y homófono: para éste, tanto tiempo como espacio constituyen un recipiente neutro en el que se depositan sonidos como si fuesen una mercancía. Pero hay otra voz —otra escucha a la que, por lo demás, nos invita nuestra música más reciente— la que se resiste a reducir el acto vocal al producto de una cadena causal unívoca.

Es en la perspectiva de su última capacidad de comprobar (y no de probar) donde el medievalista inscribirá este hecho mayor, y en donde se esforzará por sacar de él, en el plano de la interpretación, las consecuencias: el conjunto de los textos que nos han sido legados por los siglos X, XI, y XII, y quizá, en menor medida, por el XIII y el XIV, ha pasado por la voz no de forma aleatoria, sino en virtud de una situación histórica que hace de este tránsito vocal el único modo posible de interpretación —de socialización— de estos textos. Tal es mi tesis —o mi hipótesis. Abarca naturalmente las canciones, pero también los relatos y declamaciones de todo tipo, incluso las crónicas. Sólo la novela po-

[4] Dragonetti 1984, pág. 369.

dría exigir un examen distinto, y lo haré. Sin duda, sacaríamos del olvido algunos casos excepcionales que habría que considerar, una vez señalados, uno por uno, saliéndonos de la norma.

Se trata de dialogar con términos antiguos, portadores de un discurso, y que, reducidos a nuestra única instrumentación intelectual, ya no entendemos. Sólo subsiste la posibilidad de circunscribir y de aclarar algunos puntos clave en los que convergen grandes perspectivas y en cuyo eje se reforma (figuradamente) un espacio. La oralidad de la poesía medieval es menos una cuestión de hecho, suponiendo su constitución y testimonio, que de explicación, pretendiendo superar una alteralidad recíproca. La voz medieval no es la nuestra, al menos nada nos asegura que, ni en su raigambre psíquica ni en su desarrollo corporal, le sea idéntica; el mundo en el que ella resonó y engendró la dimensión de una palabra, se ha desintegrado —y éste es el único hecho seguro. Por eso, en la consideración de este Otro, estos ocho o diez siglos perfilados (por oscuros motivos ideológicos, no menos que por comodidad pedagógica) en la continuidad de los tiempos, nos asalta una doble tentación: concebirlos como un origen, nuestra infancia, dentro de la recta línea orgánica de lo que hemos llegado a ser; y suponer, por eso mismo, que tuvieron una unidad que no tuvieron; es decir, con cualquier pretexto metodológico y en cualquier estilo, folklorizar la Edad Media. Dentro del esfuerzo que estamos haciendo por oír un eco, de aquella voz antigua y evaluar su alcance, nada nos confundiría más que la búsqueda de lo pintoresco: lo fácil.

Evitemos dar a estos textos más de lo que ellos nos dan, y más de los que esconden. Nos queda (ver) que la civilización del Occidente medieval fue la de los pueblos de una pequeña península al extremo de Eurasia, y que, durante un milenio, en todos los ámbitos y en todos los niveles, consagraron lo esencial de su energía en interiorizar sus contradicciones. Dentro de estos límites, y en este sentido, evocaremos la oralidad profunda de sus culturas, como un conjunto complejo heterogéneo de conductas y de modalidades discursivas comunes, que determinan un sistema de representaciones y una facultad de todos los miembros del cuerpo social de producir ciertos signos, de identificar y de interpretarlos de la misma manera; como un factor entre otros de unificación de las actividades individuales. Nada más; pero el alcance de este rasgo es considerable, pues hace referencia a la fuen-

te primera de la autoridad que rige la práctica (a falta de la ideología) de una sociedad. Todavía nos queda, por nuestra manera de observar esos signos, hacer resaltar entre ellos lo nunca dicho; no olvidar nunca que todo lo que nos proporcionan los manuscritos medievales fue el producto de una censura —la misma que implicaba la puesta en escrito.

Más o menos confusamente, hoy en día, la mayoría de los medievalistas lo saben. De ahí, a veces, una curiosa vuelta de nuestros estudios al romanticismo original: basta con que en el horizonte se destaque una probabilidad, lejana o puramente analógica, para que entre en juego el presupuesto: al principio era el Verbo. Estas facilidades no cesan de suscitar sanas reacciones negativas, como la reciente de Rieger a propósito de los trovadores; las de algunos hispanistas como Michael Walker; pero las más violentas y fuertemente documentadas son las del germanista M.I. Scholz, para el que la evolución del tipo oral-auditivo de transmisión de los textos hacia el tipo gráfico-visual estaba ya muy avanzada a medidados del siglo XII, y que hace remontar a esta época nuestras prácticas modernas de lectura. Scholz rechaza como atípica y fortuita toda comunicación verbal, y duda incluso en admitir la generalidad en la poesía lírica. Por muy falsa que sea esta posición por el prejuicio que lleva, sin embargo tiene el mérito de desplazar el acento del texto mismo hacia el público que lo recibe, y de sustituir la oposición abstracta oral-escrita por las oposiciones concretas oreja/ojo y oír/leer. La vuelta de la perspectiva nos hace salir de lo que podía ser un callejón sin salida. A pesar de las trampas de las que está plagado el camino de todo retorno al pasado, el punto de vista de la recepción de los textos nos acerca de una manera que no es simplemente metafórica a los sujetos que las *escucharon*. Por eso me gustaría hacer mías aquí algunas reglas simples que extraigo del discurso-programa de H.R. Jauss, *Un reto a la teoría literaria*[5], atribuidas a un cierto comportamiento intelectual más que a un método.

— Conceder a una estética del efecto producido la preponderancia sobre una estética de la producción.

[5] Jauss 1978, págs. 46-63.

— Basar el paso crítico en la consideración de lo que fue el «horizonte de espera» del público primero de la obra.

— Tener en cuenta, en primer lugar, la naturaleza y la intensidad de su efecto sobre aquel público, para definirla como objeto de arte.

— Procurar siempre formular, en la medida de lo posible, las cuestiones referentes a la obra tal y como correspondería a su tiempo, y no como las formulamos hoy en día.

En realidad, las lagunas de nuestra información limitan la eficacia de estos preceptos. Sin embargo, el acto de percepción de un texto es mucho más claro que su modo de constitución, donde se manifiestan las oposiciones definitorias de la vocalidad. Que el texto haya sido o no compuesto por escrito interesa a veces considerablemente a su economía interna y a su gramática. Pero el hecho de que haya sido recibido a través de la lectura individual directa, o por audición o espectáculo, modifica profundamente su efecto sobre el receptor y consecuentemente su significación. Eso es cierto si nos fijamos en la forma atenuada de interpretación que constituiría una lectura pública hecha por un intérprete sentado, o incluso de pie, ante un atril. A partir de esta constatación inicial, trabajaremos según las distinciones que impone la compleja realidad histórica. La voz es siempre activa, pero su peso entre las determinaciones del texto poético fluctúa en virtud de las circunstancias; y el conocimiento (necesariamente indirecto) que podemos tener de ella requiere una investigación de estas últimas.

Quizá estemos ahora más preparados que antes para esta tarea. Desalienados del positivismo, hemos vuelto a estar más atentos al recuerdo próximo de las numerosas tradiciones medievales que se mantenían todavía en el seno de la sociedad del siglo XIX. Efectivamente, es menos una grieta que una serie de desgarros parciales que poco a poco nos han alejado del universo medieval. Dentro de este cambio de dirección que ha supuesto el alejamiento definitivo de este universo hemos interiorizado su memoria. Esta situación resulta desfavorable para los pocos históricos convencionales que intentan reconstruir una pretendida realidad pasada; y no menos desfavorable también para las interpretaciones modernizadas, inspiradas por una concepción hiperbólica de la alteridad; en cambio, tendemos a ajustar los documentos del pasa-

do, utilizando fragmentos de la experiencia contemporánea —nuestra propia historicidad— como reveladores: proyección del pasado en el espacio moderno, que acarrea a cada instante una vuelta crítica a este pasado como tal. Mi propia voz y el sentimiento que de ella tengo, me interesan aquí por la importancia de lo que pueda decir de esa otra voz perdida.

No obstante, el hecho de que alguno de los problemas no se enuncie desde una perspectiva cronológica, no supone la no dependencia de dos términos: hacia arriba, dependencia de la alta Edad Media en la que, dentro de los reinos bárbaros, tomaban consistencia las futuras lenguas europeas; hacia abajo, de la sociedad «moderna», burguesa y mercantil. En el medio, conviene a veces para simplificar designarla como tal, se situará nuestra «Edad Media», expresión discutible, pero cuya crítica no voy a hacer aquí. Desde un punto de vista global, comparto la opinión de J. Le Goff sobre la existencia de una «larga Edad Media», que se extiende desde el siglo IV hasta el comienzo de la época industrial. Hay fronteras que marcan el tiempo y el espacio: son oscuras, pero reales. Yo me atendré a lo que, para mi propósito, parece esencial: hacia arriba, el primer atisbo de «lenguas vulgares» diferenciadas; hacia abajo, los comienzos de la imprenta. Admitamos que toda sociedad humana puede ser considerada como un sistema de comunicaciones; cada uno de los momentos sucesivos de su existencia se definirá en virtud de dos criterios: la naturaleza de las técnicas de las que hace uso para la transmisión de los mensajes, y la naturaleza de las formas que aseguran la diferenciación de éstos. Estos principios de análisis se aplican simultáneamente en varios niveles. Tratándose de poesía, los términos en cuestión, en cuanto a las técnicas, serán la voz y la escritura; en cuanto a las formas de diferenciación, diversas estructuras sociales y mentales o, más restrictivamente, políticas y estéticas. N. Luhmann, que propone estas distinciones, basa sobre ellas un esquema evolutivo: de lo «segmentario» a lo «estratificado» y a lo funcional. Desde el siglo VII al XVII, las masas dominadas oscilaron entre el primero y el segundo grupo, para deslizarse luego al tercero, conservando cada nueva situación rasgos de las situación anterior, de forma que constantemente se entrecruzaron conjuntos o fragmentos de conjuntos culturales de época diferente: en la mejor de las hipótesis, se desprende una tendencia dominante, con relación a la cual cualquier otra da una

(¿falsa?) impresión de arcaísmo, o parece futurista. Las capas de este magma resbalan unas sobre otras, lentamente; luego, de repente, una aceleración las precipita y un seísmo en algún sitio rasga la superficie de las cosas y de los discursos. Dentro de la continuidad del milenario «medieval», se destacan así dos periodos críticos, cumbres de una doble curva en la que el ritmo se acelera y la visibilidad tiende a enturbiarse: el siglo que se extiende entre 1150 y 1250 aproximadamente, y el que desde 1450 llega hasta 1550, y en algunas regiones todavía más allá. Entre estas fechas se sitúa lo que comúnmente designamos con el nombre de «literatura medieval». No es una simple coincidencia, sino la manifestación de una relación profunda. La «literatura medieval» es el conjunto de las normas poéticas que no sólo tomaron parte en aquella crisis y en el cambio de dirección que condujo de una a otra, sino que fueron su producto y uno de sus teatros principales.

Nada de lo que aportan los siglos XII y XV, más tarde, es nuevo en absoluto, pero la conciencia que entonces se tomó de ello confería a la «novedad» su eficacia, actualizaba sus estados latentes. Sería erróneo fijar en el siglo XII (como a veces le tienta a uno a raíz de Haskins), o, según la vieja doctrina de J. Burckhardt, en el XV, el comienzo de la era moderna. En una y otra de esas etapas de nuestra historia se produjo una maduración, rápida en apariencia, de elementos llegados a veces de muy lejos y revestidos de valores propios, irreductibles, lo que no autoriza de ninguna de las maneras a tratarlos como hechos de supervivencia, sino que exige de nosotros más bien un esfuerzo de *reconstrucción,* de redescubrimiento de la red de relaciones que los mantuvo. Con estas reservas, en la continuación de este libro, situaré su objeto según los dos términos cronológicos de 1150-1250 y 1450-1550, marcando cada uno de ellos el tiempo en un antes, un durante y un después. Sólo el después de 1550 queda, salvo excepción, fuera de mi propósito.

1150-1250. Se inicia un proceso que, a medio plazo, conducirá a una cierta desacralización de la sociedad y de la imagen que de ella se forma; una zona profana, regida por leyes particulares, comienza a destacarse,. Así aparece el conjunto de costumbres y discursos designado por la palabra *cortesía* y sus equivalentes en otras lenguas. La existencia colectiva ya no aparece tan universalmente ritualizada, y a medida que se reduzca la par-

te de los ritos, éstos tenderán a la esclerosis. De ahí los conflictos familiares y personales, legibles entre las líneas del *De vita sua* de Guibert de Nogent: conductas tradicionales, objeto de sanciones comunitarias, el honor o la vergüenza, que la voz colectiva proclama, se oponen a los valores éticos, interiorizados, reconocidos cada vez mejor en un medio aristocrático. Así da fe de ello todavía, la «cortesía», o al menos la figura mitificada que ha transmitido el discurso poético que ella engendró: primer resultado de una búsqueda que el individuo, condicionado por los poderes, las responsabilidades y los derechos, había empezado un siglo antes. Así, lo múltiple se manifiesta en el seno de la unidad: surge un tipo de hombre pluridimensional, a juicio del cual, de repente, nada aparece ya banal. La palabra *modernitas* expresa entonces el sentimiento que se siente en este espectáculo y el entendimiento que aspiramos a tener de él. Ser «moderno» es juzgar a hombres y cosas en virtud de lo que tienen o de lo que les falta; es concer sus atributos para dominar su empleo. Ser «antiguo» (los dos términos se oponen en su jerga escolar de entonces), es conocer y juzgar en virtud del ser o de la nada. Por lo que a la poesía se refiere, la escritura parece moderna; la voz, antigua. Pero la voz, poco a poco, se «moderniza» y demostrará un día, en plena «sociedad del haber», la permanencia de una «sociedad del ser».

Donde hasta entonces la calidad determinaba las elecciones, la cantidad entra en juego. Ciertamente, hacer un objeto supondrá, durante siglos, hacer un bello objeto; pero ya comienza a penetrar la idea de un trabajo productivo del que ya se sabe a qué absurdos, siete u ocho siglos más tarde, habra conducido. El tiempo mismo se cuantifica: hablamos de *translatio* para indicar sus mutaciones mesurables en la historia de los imperios y del saber; en el siglo XIV se concebirán y se construirán como Giovanni dei Dondi, en Padua, máquinas para contabilizarlo. Donde las oposiciones contrastaban sin remedio, blanco-negro, sí-no, surgen términos «terceros» y mediadores. J. Le Goff lo ha mostrado al contar en su *Nacimiento del Purgatorio* la intervención, en el corazón de la teología, de un contable divino y, como consecuencia de la situación intermedia del *locus purgatorius,* una teatralización de los fines últimos. El dinero circula más y produce una red más cerrada de obligaciones, de polémicas y de deseos. El *negotium* se distingue del *labor,* y está cercano el tiempo en que si

no la nobleza, se admitirá su mérito; pero el espíritu que lo rige no dispone todavía de un lenguaje en el que poder expresarse, y necesita infiltrarse en otros discursos, aunque sea el de la Iglesia o el de los poetas de la corte.

El universo de sentidos que se había constituido a partir de los siglos IV y V en Occidente reposaba sobre una visión simbólica que distinguía mal entre la realidad de las cosas y su representación. En el siglo XII comenzaron, esporádicamente, las primeras dudas. La situación era grave, y así lo sintieron los innovadores como Abelardo. Entonces se extendió, en poco tiempo, la moda universal de la alegoría, hasta entonces simple técnica de lectura y de interpretación exegética. Desde 1230 se elaboró, si no un lenguaje, sí un tipo de discurso que ocupará, hasta el siglo XV, a través de Europa entera, una posición de dominio casi absoluta en los usos protocolario y poético. Sin duda, un discurso así, respondía a una necesidad, en una época en la que parecía que cesaba toda congruencia entre la realidad cósmica y el lenguaje humano. Entretanto se abrían nuevos espacios culturales, nuevas necesidades, nuevos públicos —las ciudades, la burguesía en formación, las cortes reales—, ocasiones para nuevas tensiones. Las formas de expresión existentes permanecieron casi inalteradas; pero la colocación del sujeto que se expresa obedece a otras reglas. Así, el sentido de la palabra *yo* en poesía tendrá un sentido en 1250 totalmente distinto del de 1150.

Éste es mi primer eje de referencia. La función poética de la voz se modifica en el transcurso de este periodo; su empleo pierde un poco —muy poco— de su absoluta necesidad anterior; pero su autoridad no se ve todavía afectada. En cuanto al segundo eje, 1450-1550, resulta cronológicamente más turbio que el primero: 1400-1500, y aún 1400-1450 ó 1470-1520 (como yo lo sugerí en mi libro sobre los retóricos[6]), se justifican también. Poco importa. En el espacio de tiempo que transcurre entre aproximadamente 1250 y estos tres plazos, otras líneas de fuerza destacan. Toma forma, a juicio y bajo la influencia de una minoría creciente de clérigos, potentados y burgueses, un universo en el que se afirmará un día la importancia del ojo, del paso del tiempo y de la apertura hacia un porvenir imprevisible. Occidente entra despacio en la edad de la escritura, tras el fracaso de los *scriptoria*

[6] Zumthor 1978, pág. 11.

carolingios por imponer el modelo. De ahí un lento desplazamiento hacia lo que desde 1200-1250, aproximadamente, un habitante sirio hubiera podido prever: un predominio a largo plazo del modelo escritural. (Dedicaré un capítulo a esta historia.) Entre el comienzo del siglo XII y mediados del XV, por todo Occidente se produjo, en distintos grados, una mutación profunda ligada a la generalización de la escritura en las administraciones públicas, que llevó a racionalizar y a sistematizar el empleo de la memoria. De ahí una, extremadamente lenta y oculta, devaluación de la palabra viva. Entramos, reculando y despacio, en un mundo en el que, como decía Octavio Paz, el destino final de las literaturas es engendrar obras vivas en lenguas muertas. Hacia el año 1500, es cierto, ninguna de las culturas europeas, desde entonces diferentes, alcanzó verdaderamente este término. Sin duda, Francia es la más cercana a él.

En un librito publicado en 1980, intenté describir, en algunos párrafos, los rasgos que a mí me parecieron principales en la mutación que, a finales del XV —principios del XVI— afecta a las mentalidades y costumbres europeas. Me permito remitir a esas páginas, así como a mi libro, ya citado, sobre los retóricos[7]. De todo lo anteriormente dicho, recogeré aquí un elemento que interesa de forma específica a mi propósito: la distancia que el hombre parece tomar entonces con respecto de sí mismo, el alejamiento de su propio cuerpo, su desconfianza, y hasta la vergüenza de las improvisaciones de los espectáculos no preparados, de los trucos al descubierto: tendencia discutida sin cesar, pero dominante a pesar de todo. El empleo de la voz sufrió, en aquel contexto, el mismo tipo de atenuaciones y exige el mismo tipo de prácticas sustitutivas que la educación en la mesa o la charla sobre el sexo. Un arte que se basaba en técnicas de conjunto, de combinación, de ensamblaje, sin deseo de autentificación de las partes, retrocede y deja rápidamente el campo libre a un arte nuevo, al que anima una voluntad de singularización. La teatralidad generalizada de la vida pública empieza a esfumarse, y el espacio se privatiza. Los registros sensoriales visual y táctil, desde hacía siglos apenas disociables en la experiencia vivida por la mayoría, se distinguen, se separan: primeramente son los

[7] Zumthor 1978, págs. 22-53 y 1980 *a*, págs. 77-78; cf. Garin, págs. 21-35 y 74-88; Gumbrecht 1985.

eruditos, luego todos, a medida que se difunde la escritura; a medida que se alejan unas de otras las «artes» y las «ciencias». Las actividades culturales se diversifican, según las funciones que desempeñan, en los sujetos que las cumplen y en el público al que se dirigen: aparece una división del trabajo y una especialización de las tareas, factores que van en contra de la plenitud y omnipresencia de la voz. El campo, hasta entonces muy extenso, de la dependencia de las formas poéticas se estrecha; se instaura la idea de una estabilidad del texto. La mutabilidad, la variación, la repetición de temas obligados, la remisión (implícita incluso) a la autoridad de una tradición no escrita, la preponderancia indiscutible de las comunicaciones vocales dan la sensación desde este momento de medios pobres, un poco despreciables. Su empleo se margina, se aísla muy pronto a la zona de nuestras «culturas populares».

Éstas, después de 1550-1560, conquistaron su espacio y su identidad, con los límites todavía poco definidos. Aquí tenemos un hecho nuevo. La «Edad media» no había conocido nada igual. La confrontación de las lenguas vulgares con el latín de los clérigos, de las costumbres con la mitología profesada por la Iglesia y la escuela, no dejó de tener conflictos; y no se puede negar que la poesía de los trovadores y *Minnesänger,* como la de los novelistas de la primera generación, revela un fuerte impulso por mantener la cerrazón, el aislamiento altivo de las costumbres mentales aristocráticas. Todo lo que, dentro de la cultura común, opone resistencia a este impulso (y se resiste a la empresa de aculturización en vano llevada a cabo por ciertos medios dirigentes desde hacía siglos) tiende a aislarse, a endurecerse en un esfuerzo, y quizá en una toma confusa de conciencia de una amplitud desconocida hasta entonces. Pero, antes del siglo XV, nada nuevo entró en juego: «popular» (si se quiere utilizar ese adjetivo) no designa todavía lo que se opone a la «ciencia», a la *erudición,* sino que hace referencia a lo que procede de un horizonte común a todos, en el que se destacan algunas construcciones abstractas, propias de una ínfima minoría de intelectuales.

Así, la inmensa mayoría de los textos cuya vocalidad interrogo son anteriores a la aparición de esta «cultura popular», distinta —unas veces menospreciada y otras alabada por su encanto anticuado— y consecutiva a la ruptura social, política, ideológica,

del 1500[8]. No es una casualidad el hecho de que el «descubrimiento» de los textos de la Edad Media por eruditos románticos coincidiera con el que ellos mismos hicieron de las «poesías populares» de su tiempo. De ahí la cándida aplicación, por los medievalistas del siglo XIX, a este antiguo conjunto, de una clasificación en elementos «sabios» o «eruditos», y hasta «cortesanos». Es cierto que todavía al principio de nuestro siglo varios rasgos de nuestraas «culturas populares» procedían formalmente de tradiciones medievales: el hecho está demostrado por muchos cuentos y canciones campesinas, tanto en Europa como en América. Pero eso no era más que una apariencia de continuidad; funcionalmente, no hay nada que vincule entre sí los términos de esas falsas analogías. Los universos románticos en los que respectivamente se inscriben apenas son comparables y no podemos, en el plano documental, interferir gran cosa entre ellos.

Éste es el resultado de los grandes esfuerzos llevados a cabo por unos hombres que, hacia 1500-1600, una vez que aprendieron a matematizar el espacio y el tiempo, comprendieron que iban a dominar la naturaleza para su provecho y pusieron en su lugar los pensamientos y las instituciones destinadas a reprimir a los «demás», a los «pobres», de modo de vida arcaica, de mentalidades determinadas entre los restos de un complejo conjunto de pulsiones y costumbres, sentido como la manifestación de una impotencia o de un rechazo. En adelante, durante tres o cuatro siglos, se reafirmarían oposiciones hasta entonces poco marcadas y fluctuantes, que terminarían por cuajar. La oralidad de la poesía medieval no puede en absoluto entenderse desde una situación así.

El ritmo del tiempo todavía no es igual en todas partes. Las fechas que propongo aquí, intencionadamente aproximadas, hacen referencia a las etapas históricas por las que pasaron, con más o menos prisa, las regiones del antiguo imperio de Occidente, y algunas otras al otro lado del Rhin, del Danubio o del mar. Más al este, se produce un desajuste cronológico, pero la naturaleza y la sucesión de las fechas de desarrollo vienen a ser aproximadamente las mismas. Así, en las regiones rusas se extiende, desde el siglo VIII-IX hasta aproximadamente el año mil, una época arcaica de poesías orales cortesanas; sigue, hasta mediados del

[8] Muchembled, págs. 213-221 y 382-384; Gourevithc, pág. 42.

XII, un proceso de cristianización al que acompaña la introducción de prácticas escriturales; desde 1150 hasta 1350 se recopilan y se elaboran los textos que poseemos, alimentados por el recuerdo de antiguas sagas. ¿Más allá? La delimitación geográfica del campo de estudio no procede de ninguna evidencia. En primer lugar y por principio, tengo en cuenta las regiones francesas y occitanas. Sin duda, las conozco mejor que las demás. Pero la preferencia de una elección de este tipo se debe quizá también a razones menos personales. En efecto, a muchas preguntas que plantea en general la poesía medieval, el corpus francés, por su antigüedad, su complejidad y su amplitud, permite formular respuestas más matizadas, y por eso mismo, de más amplia validez. Ocurre que ninguna visión de la «Edad Media» es totalmente justificable si no engloba zonas bastante amplias de Occidente. Aunque situado en mi propio país, me esfuerzo por abrir ventanas que den a otros lugares. ¿Hasta dónde dirigir la mirada sin arriesgarme a imprevisibles distorsiones de la perspectiva? Recientemente, G. Duby limitaba a la Europa occidental la aplicación del término «Edad Media»; P. Chaunu lo ampliaba un poco hacia el sur y el noroeste, sobre un territorio tres veces más grande que la Francia actual, y que en el siglo XIII poblaron unos cuarenta millones de seres humanos, y no más de veinte en el siglo XV[9]. Gourevitch abarca Escandinavia junto con Irlanda, dejando poco precisas las fronteras al este y al sur. De ahí la posiblidad de recurrir, con cuidado, al argumento comparativo cuando se intentan confirmar informaciones más directas: no pueden pasar por alto las costumbres reinantes entre el Elba y el Rhin, o entre el Loira y el Sena. Aquel universo ignoraba, aunque fuera en el espacio más amplio, las diferencias absolutas. Testigos, los viajeros, desde Roberto de Clari hasta Marco Polo, en todas partes y siempre con la misma capacidad de «maravilla». Nada comparable para ellos, prisioneros de la inmensidad euroasiática, a la singularidad perfecta de lo que descubrieron nuestros navegantes desde finales del siglo XV.

En el seno de estos amplísimos límites, el área presentada a la resonancia de las voces medievales es homognénea, a pesar de las diferencias, crecientes con la distancia, hecho que se comprueba en su régimen o en su comprensión. Dentro de lo que yo lla-

[9] Duby en Gourevitch, prefacio, Chaunu, págs. 15-16 y 21.

maría «espacio medio», las semejanzas predominan. Tomo aquí como núcleo territorial lo que fue el Imperio Carolingio, con prolongaciones en la península Ibérica, la Italia central y meridional, la Inglaterra del centro y del sureste. Más allá, los países celtas, eslavos, nórdicos, los Balcanes, Bizancio, muestran zonas confusas en las que intervienen otros factores de cultura, cada vez más fuertes a medida que nos alejamos. Así es que tendré en cuenta regiones ibérica, italianas y alemanas (lo que yo llamo, para simplificar, Occidente), sin que falten algunas brevísimas incursiones fuera de la zona indicada. Este procedimiento hace referencia implícitamente a la unidad orgánica de una cultura, a la vez que señala su enorme diversidad; sugiere uno de los niveles que puede resultar interesante, de un extremo a otro de Europa, la idea de una universalidad «medieval». El sostén y el vínculo no se reducen (como lo sugiere una opinión errónea) al empleo de la lengua latina y de las tradiciones escolares que ésta comparte. Las aportaciones germánicas y nórdicas (y en menor medida, celtas) suponen un componente esencial y general mezclado con el elemento mediterráneo, en constante relación a su vez con Bizancio y Occidente. Ahora bien, parece ser que es en los primeros aspectos (la lengua y las tradiciones) mucho más que en los segundos, donde radica la importancia primordial de la función asignada a la voz.

Por eso, muchas cuestiones (antes de que las exigencias filológicas las especifiquen) merecen ser planteadas en un nivel bastante general. Así, todo estudio de los cantares de gesta franceses merece situarse en la perspectiva de la epopeya europea. El problema planteado a los especialistas del francés por la presunta oralidad de esos cantares afecta también, y a veces aún desde mucho más tiempo atrás, a los germanistas, anglicistas e hispanistas en sus campos respectivos; las cuestiones relativas a los pormenores de la transmisión vocal de la epopeya son en ocasiones, para esos investigadores, más urgentes y más evidentes, como consecuencia de los términos particulares en los que se define la situación de diglosía en las zonas culturales que están tratando. Como la naturaleza de los hechos, aunque comparable, no es, sin embargo, idéntica en todo Occidente, han podido surgir ideas a partir de determinadas investigaciones sectoriales, que en otras partes quizá funcionen como conector inesperado. Raíces profundas que, más acá de formas manifiestas bastante diversas,

unen aparentemente el tema épico de una y otra parte de Aquitania (en Francia del norte - en Castilla y Aragón), no pueden dejar de atribuir al Cid y al *Cantar de Guillaume,* un número elevado de rasgos comunes, sometidos a los mismos procesos. Por encima de esta relación, sin duda privilegiada, se constituyó a través de todo el Occidente un discurso épico, cuyos regímenes locales estuvieron durante siglos bastante próximos: desde el Elba hasta el Guadalquivir, o más allá, si nos fiamos de A. Galmés de Fuentes. Los germanistas han acumulado así un número considerable de observaciones y de reflexiones de las que sería perjudicial aislar por completo las nuestras, y que se refieren esencialmente a las modalidades de transmisión y de alteración de los textos. Se trata de las relaciones entre la escritura y la tradición oral, entre el mito, la leyenda, la epopeya, y entre ésta y el entorno del cantor. Desde el *Kudrun* (a propósito del cual, por primera vez, hacia 1935, se formuló la hipótesis de una especificidad lingüística de la epopeya oral) hasta el texto —amalgama de *Los Nibelungos,* que relata una gesta de Borgoña del siglo V sobre la clase de romances franceses del siglo XII— la lista de los problemas abordados sería larga. Lo mismo sucedería con la parte anglosajona, en la que los estudios sobre *Beowulf* han rastrillado gradualmente casi todo el horizonte de la antigua epopeya nórdica y de su tradición.

I. El contexto

2

El espacio oral

LOS INDICIOS DE ORALIDAD. —HABLAR Y OÍR. —ANTES DEL ESCRITO. —LA RED DE TRADICIONES

Admitir que un texto, en cualquier momento de su existencia, fue oral, es tomar conciencia de un hecho histórico que no puede confundirse con el hecho de que su vestigio escrito subsiste, y nunca aparecerá, en en sentido propio de la expresión, «ante nuestros ojos». Se trata, pues, de intentar ver la otra cara de este texto-espejo, de hurgar en el azogue. Por encima de la evidencia de nuestro presente y de las racionalidades de nuestros métodos, queda un residuo: ese múltiplo sin origen unificador ni fin totalizante, esa «pelea» de la que habla Miguel Serres y cuyo conocimiento pertenece al oído. Es ahí, y sólo ahí, donde se sitúa para nosotros la oralidad de nuestra «Literatura Medieval»: vocalidad-residuo de nuestras filologías, reacia a nuestros sistemas de conceptualización.

Solamente lo evocamos como símbolo. Por lo demás, a veces ocurre que percibimos en el texto el rumor, con claridad o confusión, de un discurso que habla de la voz misma que lo sostiene. Cada texto sigue siendo a este respecto incomparable y exige una escucha singular: lleva consigo sus propios *indicios de oralidad,* de nitidez variable y a veces (aunque pocas), es verdad, nula. Recuerdo aquí brevemente algunos hechos conocidos, que volveré a poner de manifiesto. Por indicio de «oralidad», entiendo todo aquello que en el interior de un texto da indicio de su previa publicación, es decir, la mutación por la cual ese texto pasó una o

varias veces del estado virtual al de actualidad, y desde ese momento existió en la atención y en la memoria de un determinado número de individuos. El indicio adquiere valor de testimonio indiscutible cuando consiste en una notación musical, reemplazando las frases del texto en el manuscrito. En todos los demás casos, marca una probabilidad que el medievalista mide, en general, mediante alguna idea preconcebida. Los textos musicalmente anotados, muy numerosos y repartidos de manera bastante irregular a lo largo del tiempo —desde el siglo X hasta el XV— forman juntos, con respecto a los demás, un contexto significativo, que connota con fuerza una situación global, pues manifiesta la existencia de un vínculo entre la poesía y la voz. En las compilaciones copiadas a partir de finales del siglo XIII, el perfeccionamiento de las grafías aumenta la frecuencia de este indicio. Se cuentan por miles los textos así señalados: sobre todo poemas litúrgicos (en particular, casi todo el drama eclesiástico) y canciones de trovadores, troveros o *Minnesänger*. Así, los aproximadamente cincuenta «cancioneros» de los siglos XIII, XIV y XV, gracias a los cuales ha llegado hasta nosotros esta poesía en lengua francesa u occitana, no contienen menos, variantes incluidas, de 4.350 melodías, relativas a 1.700 canciones aproximadamente, que a su vez llevan consigo numerosas variantes textuales. En cifras redondas, éstos son los datos:

— número de poetas en cuestión: 450 trovadores, 200 troveros;
— número de canciones conservadas: trovadores, 2.500; troveros, 2.000;
— de ellas, se conservan con melodía: trovadores, 250; troveros, 1.500.

Los manuscritos alemanes son menos generosos. Poseemos apenas, para 150 poetas, 200 melodías de *Minnesänger,* de las que menos de la mitad corresponden a un gran cántico cortesano.

La ambigüedad comienza cuando la notación acompaña no al texto, sino a una cita que de él se ha hecho en otra parte. Así, el poema heroico de *Audigier* no lleva consigo, en el manuscrito que nos lo ha transmitido entero, ninguna cita. Por el contrario, el V. 321, recitado por un personaje de *El juego de Robin y Marion* de Adam de la Halle, está coronado, en dos manuscritos,

por una línea de notas, cuya interpretación, por lo demás, ha provocado más problemas de los que ha resuelto. A partir de *Audigier,* se ha intentado sacar información referente a la música de los cantares de gesta, género que este texto parodia, pero del que no hay ningún documento musicalmente anotado. Por el contrario, destaca muchas veces en él otro tipo de indicio, alusión explícita al ejercicio vocal que constituye la «publicación» del texto, cuando éste se designa a sí mismo como *cantar.* Es poco probable, en efecto, que este término haya podido referirse a obras dedicadas solamente a la lectura. No podemos confirmar completamente la sospecha de que una inercia de vocabulario haya mantenido, en una época primitiva, *cantar* como una simple palabra técnica, evocando géneros que luego cayeron en el dominio de la escritura. Sin embargo, nada autoriza a priori a vaciar de su sentido a estas *or commence chanson, orrés chanson* («Vais a oír una canción») y fórmulas emparentadas, frecuentes en nuestras epopeyas, y no desconocidas para otros géneros que explotan, por imitación o ironía, el modelo «épico».

He hecho un sondeo entre los prólogos y epílogos de 32 cantares de gesta. La palabra *cantar* aparece 47 veces en función autorreferencial; 25 veces, un epíteto laudatorio, le acompaña: *agradable, maravilloso, glorioso,* y sobre todo *buen cantar.* Esta última expresión podría proceder de una especie de jerga caballeresca: el combatiente, vencido por la fatiga o el desánimo, se exhorta para actuar de forma que no *se cante* de él mal *cantar.* Así, por ejemplo, tres veces en el *Roldán;* o en la *Crónica* de Jordan Fantosme, compuestas hacia 1175, en forma de cantar de gesta[1]. Estas expresiones —no menos que la de *cantar de gesta* que aparece aquí y allá a finales del siglo XII— hacen referencia a lo que es percibido como un conjunto de discursos definido por la singularidad del arte vocal que implica. Jean Bodel confirma en otros términos este testimonio cuando, en el prólogo de su *Chanson des saisnes,* distingue, dentro del arte de un recitante, lo que, por una parte, depende del arte de un relato, y, por otra, del canto, desdoblamiento frecuente en los textos alemanes, como en *Wort und Wise* («palabra y melodía»)[2].

Surge una duda, que la musicología no es capaz de resolver

---

[1] Segre 1971, v. 1014, 1466, 1517; Bezzola, págs. 200-207.
[2] Mölk 1969, pág. 6; Sayce, págs. 73-74.

completamente, a pesar de las hipótesis lanzadas desde principios de este siglo. Al menos, el *De música* del maestro francés Juan de Grouchy, hacia 1290, parece aportar la prueba de que el género «épico» era identificado por sus usuarios con la especificidad vocal: *cantus gestualis*[3]. Cualesquiera que sean los problemas musicológicos que plantea la interpretación de este texto, al menos parece asegurada la existencia de un tipo de melodía particular, emparentada con la de las canciones de santos. El testimonio de Juan de Grouchy es corroborado en la misma época por *El Penintetiale* de Thomas de Cabham[4]. Subsisten, a pesar de todo, dudas referentes, por una parte, a la naturaleza del documento, poco explítico y de una lengua bastante ambigua; por otra parte, a su fecha, pues es posterior a la gran época de los cantares, contemporáneos, en cambio, de la organización de las primeras compilaciones de narraciones épicas, como el ciclo de Guillermo del manuscrito B.N. fr. 1448.

Desearíamos que el testimonio de todos nuestros textos tuviera la claridad del de la antigua *Sainte Foy* pirenaica, de mediados del siglo XI. En las tiradas 2 y 3 de este poema, un locutor que se expresa en primera persona (el autor) presenta el texto de manera muy explícita para definir su naturaleza. El tema, tomado de la tradición italiana, y generalmente muy conocido, desde Agen hasta Aragón, procede de un texto que he oído leer a gente culta; el poema que *os voy* a contar está en una lengua fácilmente inteligible y en un estilo usual en Francia. Este poema, llamado dos veces *canczon* («cantar»), lleva consigo un *son* «melodía») regulado en el «primer tono», es decir, según la interpretación de Alfaric, en salmodia alterna —lo que parece confirmar, poco más tarde, el plural de *cui cantam esta canczon* («... de quien cantamos esta canción»). Por último, el canto se acompaña de una danza sin duda de tipo procesional.

En la misma época el cantar de los milagros de Cristo, encargado por el obispo de Bamberg a los clérigos Ezzo y Wille, expone en la primera estrofa cómo colaboran éstos (uno compuso el texto, el otro la melodía) y describe el fuerte efecto ejercido por esta obra sobre los que la escuchaban. La claridad de estos testimonios ha permitido a varios investigadores extrapolar

[3] Poirion 1972, págs. 11-14.
[4] Salmen, págs. 42-43.

los datos y aplicarlos a todo el género de las «canciones de los santos», atestiguado desde finales del siglo XI hasta mediados del siglo XII en varias regiones de Francia y de la alta Alemania, conclusión confirmada por el prólogo que agregó, hacia 1120, el rubricante del manuscrito de Hildesheim en la hermosa *Vida de saint Alexis* normanda (contemporánea de la *Santa Foy*). Redactado en prosa ritmada y rimada, presenta, ensalzándola, esta «canción espiritual»; ahora bien, las primeras palabras que dice de él reproducen la fórmula de entrada más frecuente en los cantares de gesta: «aquí comienza la amena canción». Este prólogo no funciona, con relación al poema, de forma diferente a los primeros versos del *Guillermo de Dole* de Juan Renart poco después de 1200, y anuncia de entrada que para mantenerlos en la memoria de sus oyentes, ha llenado el relato de diversas canciones con su melodía. Juan Renart inauguraba así una técnica que tuvo éxito entre los romanceros franceses y algunos alemanes en los siglos XIII y XIV. Por una especie de figura aislada, el relato, antes de abrirse a un párrafo lírico, señala, para asegurar la acción, que es cantado por un personaje: la frase emplea términos referentes al canto mismo, o solamente a la melodía. A veces está subrayada la vocalidad del efecto, como el caso de la dama de *Guillermo de Dole* (v. 209-311) que tiene la voz «alta, pura y clara». Cuando estas intervenciones musicales se repiten varias decenas de veces, es el carácter vocal de toda la obra lo que se exalta: 47 veces en *Guillermo de Dole,* 58 veces en el *Frauendienst* de Ulrich von Lichtenstein, 79 veces en el *Méliador* de Froissart, todavía hacia 1380. El texto brinda a veces indicios de oralidad más directos; así, para O. Sayce, las alusiones que hacen ciertos poemas alemanes del siglo XIII a un acompañamiento instrumental, y hasta el título inexplicable, de varias piezas de el *Recueil de Cambridge* (hacia el año 100), que podría significar «a la manera de»: *Modus Liebinc, Modus florum,* etc.[5].

A la luz de estos textos se aclaran otros todavía más numerosos, y de todo género, que para designarse a sí mismos en el acto de su «publicación» recurren a algún verbo de palabra (en francés, *recitar, hablar* e incluso *contar),* completado muchas veces, desde el punto de vista de la recepción, mediante un *oír* o *escuchar.* Pierre Gallois, hace veinte años, señalando estos giros

[5] Sayce, págs. 348-349 y 370.

en un repertorio de 370 textos franceses de los años 1150-1250, encontraba una proporción tal que sólo la podía interpretar como un rasgo pertinente del discurso poético de aquella época/ Fórmulas del tipo *quiero decir, digo, diré,* se encuentran, según sus cálculos en el 40 por 100 de los cantares de gesta, en el 20 por 100 de los cuentos, en el 15 por 100 de las vidas de santos[6]. Trabajos posteriores, como los de Möek, lo confirman. Menéndez Pidal mostraba una quincena de fórmulas de este tipo sólo en el *Cantar del Mio Cid.* Del lado alemán he contabilizado varias decenas en el *Tristán de* Gottefried y en el de Eilhart. En más de la mitad de estos textos, *recitar, sagen, dicere* o sus equivalentes según las lenguas, aparecen en correlación con *oír, horen, audire* (o como en Gottefried, v. 1854-1858) se alude a las orejas del público. Necesitaríamos razones muy fuertes, sacadas del mismo texto, para atribuir entonces a esos verbos otro valor distinto del más común. El empleo de la pareja *recitar-oír,* tiene como función manifiesta elevar (aunque sea de forma ficticia) el texto al estatuto de locutor, y fijar su comunicación como una situación de discurso *in praesentia.* Algunos narradores, como Chrétien de Troyes, al principio de *Yvain,* o Eilhart von Oberg en varias ocasiones, no oponen en vano *oír, horen* (por la oreja) y *entendre, vermen* o *merken* (por la mente). Incluso, a veces, el texto parece emplear *decir* con el significado de «cantar»[7], por metonimia o litotes: en cinco de los veinticuatro prólogos épicos de Mölk, *recitar* y *cantar* alternan, o se suman a una figura de acumulación: «Esta historia», según Adenet le Roy, en las *Enfances Ogier,* en el verso 52 «es grata de *recitar* y *cantar*». En otras ocho canciones, *recitar* se emplea solo; el resto sólo tiene *cantar.* Estos hechos de estilo no suponen llegar a la conclusión de la sinonimia de los dos términos. Al menos, impiden interpretar *recitar* sin referencia a un acto vocal, que provocaba al oído. Recientemente, W. Mehler, analizando las rúbricas de los dramas litúrgicos, mostraba la ambigüedad de *dicere* y *cantare,* más o menos intercambiables, a falta de una definición precisa del «canto». No hay duda de que ocurriría lo mismo en las lenguas vulgares.

Una figura de *expolitio* más o menos estereotipada, frecuen-

[6] Gallais 1964, págs. 491-492.

[7] Winkler, pág. 288; Scholz 1984, págs. 144-145.

te en latín y en las lenguas vulgares, da fe de la atenuación entre todos estos términos, de los contornos semánticos. Reviste formas diversas, reducibles a una y otra de las dos series, ya sea acumulativa, ya alternativa: *recitar* y/o *escribir, oír* y/o *leer*. La forma alternativa, que parece predominar en los textos eclesiásticos de la alta Edad Media, hace referencia, distinguiéndolas, a las dos formas posibles de recepción; el autor tiene la intención de señalar la universalidad del público al que se dirige. Así, por ejemplo, en Bède *Historia ecclesiastica,* en varias ocasiones: *religiosus ac pius auditor sive lector...* («el oyente o lector piadoso y virtuoso ...»)[8]. Esto se ha convertido, al parecer, en un lugar común del discurso poético posterior:

Pour les amoureus esjoïr
qui le vorront lire ou oïr.

(«para alegrar a los amantes que quieran leerlo y oírlo»)[9], escribe el autor del romance del *Chastelain de Couci,* a finales del siglo XIII, mientras que Hugo von Trimberg, su contemporáneo, se dirige al que quiera *lesen oder hören lesen* («leer o escuchar leer») su *Renner.* Todavía hacia 1465, el austríaco Michel Beheim presenta, en otros términos, su crónica como apropiada para dos usos: se puede, en efecto, *es lesen als ainen spruch oder singen als ain liet* («leerla como un discurso o cantarla como una canción»)[10]. R. Crosby cita varios ejemplos ingleses de los siglos XIV y XV.

La fórmula acumulativa parece problemática, ya que reúne percepciones aparentemente (para nosotros) diferentes. En realidad, *audire et legere* puede entenderse como referencia redundante a un acto de audición. La variante, ampliamente atestiguada, *audire et videre, voir et écouter, hören und sehen,* parece acusar la oposición de los registros sensoriales; en realidad, no es sino una referencia a la doble existencia de todo escrito: *vemos* sus grafías, pero *oímos* el mensaje, pronunciado por algún especialista de los que, según el *Poema moral* (de 1200, aproximadamente), *en livre voient et l'escriture entendent* («distinguen lo

[8] Crosby, pág. 90.
[9] Mölk 1969, pág. 61.
[10] Scholz 1984, pág. 139.

que hay en el libro y comprenden la escritura»), mientras que los laicos *pou sevent et en livre ne voient* («son ignorantes y no saben distinguir lo que hay en un libro»). Tres cuartos de siglo más tarde, para el autor del romance de *Palamède,* las dos percepciones siguen siendo todavía distintas: *li bon qui verront cest mien livre et escouteront les beaux dits...* («la gente de bien que vea mi libro y escuche estas hermosas palabras...»). Entretanto, se convirtió en la fórmula inicial de las Cartas Francesas («a los que vean y escuchen ...»). *Aucuns lira ou orra ches vers* («alguien leerá o escuchará leer estos versos»), según el Reclus de Molliens, a comienzos del siglo, como eco de Guillaume de Malmesbur: *aut ipsi legere aut legentes possitis audire* («... que podáis, o bien, leer vosotros mismos, o escuchar a los que leen»)[11]. Cualesquiera que sean el contenido y la función del texto, se nos remite, desde todas partes y de todas las maneras, a la modalidad vocal-auditiva de su comunicación. Crosby señala casos de estos *topos* en Inglaterra hasta la época de Lydgate; Scholz lo señala en Alemania hasta el siglo XV. En todas las lenguas, los términos que nos remiten a las nociones, para nosotros diferentes, de «leer», «recitar» y «cantar» constituyeron así, para generaciones, un campo lexical móvil, cuyo punto común y permanente era la denuncia de una oralidad. Asser de Sherborne, en sus *Gesta Alfredi,* hacia el año 900, concentraba sus matices en el verbo *recitare*[12].

Tenemos, pues, muchos recursos a los valores vocales, que emanan de la textura misma del discurso poético. A veces los confirman los indicios externos, extraídos de documentos anecdóticos, relativos a uno o varios textos, y que los evocan en tales términos que el carácter vocal de su «publicación» se encuentra altamente resaltado. Pondré como ejemplo, ilustre por la diversidad de conjeturas que suscitó, el arcaico *Cantar del rey Clotario* (llamado casi siempre san Faron), compuesto a mediados del siglo IX por Hildegaire de Meaux, en la *Vita sancti Faronis,* y que se consideró unas veces como anotación de una cantinela popular, como una notación ulterior aproximada, como un pastiche en latín de cocina, o como una falsificación de Hildegaire. Éste, antes de citar los cuatro primeros y últimos versos, lo designa

[11] Mölk 1969, pág. 78; Crosby, págs. 90-91 y 99-100.

[12] Crosby, pág. 90.

como «un canto público a la moda campestre (o: ¿en lenguaje campesino?)», cuyas palabras eran cantadas, mientras que unas mujeres bailaban batiendo palmas (*carmen publicum juxta rusticitatem per ommium paene volitabat ora ita canentium, feminaeque choros inde plaudendo componebant*). Dos de los cinco manuscritos brindan versiones más breves y ligeramente diferentes; al menos, se trata de un *carmen* o de una *cantinela*[13]. La historia de la Edad Media europea está salpicada de documentos de esta especie. La crónica del español Lucas de Tuy, en el siglo XIII, reproduce tres versos de una canción popular castellana que se propagaría con Almanzor, el héroe andaluz, hacia el año mil; un manuscrito histórico, trazado por Ker en 1957, cita los cuatro primeros versos de una canción que habría compuesto, para sus guerreros el rey danés Knut, muerto en 1305. Una crónica latina, que relata la historia de Treviso a finales del siglo XII, nos ha conservado cuatro versos en dialecto local de una canción épica improvisada después de una victoria que tuvo lugar en 1196[14].

La «anécdota», en la mayoría de los casos, nos remite globalmente a un conjunto de textos de los que sólo algunos son conocidos. De ahí la incertidumbre, pero también la importancia, para la historia general, de lo que se pone en juego. Así ocurre con el famoso texto de la *Translatio* de san Wulfram escrita por un monje de Fontenelle, y que destaca, entre los milagros de su héroe, la curación en 1053 de un tal Thibout, canónigo de Vernon: *Hic quippe est ille Tebaldus...* («Aquel mismo, muy conocido, que adoptó con elocuencia, del latín a la lengua vulgar, la historia de numerosos santos, entre ellos, san Wandrille, y compuso hermosas canciones de ritmos magníficos»)[15]. Este texto fue reexaminado muchas veces, desde que Gaston Paris lo interpretó antiguamente como una alusión al autor de *San Alexis,* o este mismo poema. De hecho, la *Translatio* no es sino un testimonio particularmente explícito entre los que demuestran la función vocal de las «canciones de santos». De una manera más breve, pero en parecidos términos, el autor de la *Vita* del obispo Att-

[13] Avalle 1965, pág. 23 y 1966 a.

[14] Wardropper, pág. 177; Ker, pág. 137; Lomazzi-Renzi, pág. 607.

[15] Storey, págs. 22-23.

mann, hacia 1130, evoca al clérigo Ezzo, que compone en alemán su *Cantinela de miraculis Christi*[16].

Un documento de peso —aunque un poco equívoco— que Alfaric incluía en el dosier del *Cantar* de *Sainte Foy* confirma la existencia y las modalidades de esta antiquísima poesía. Se trata del *Liber miraculorum sanctae Fidis,* relación final de una investigación llevada a cabo, a partir de 1010, por Bernardo de Angers acerca de la veneración popular de que era objeto la santa niña, Foy de Agen —trabajo crítico ávido de rehabilitar las tradiciones del vulgo selecionándolas por sus *argumenta*—. Ahora bien, Bernardo destaca que en virtud de una «antigua» costumbre (claramente condenable para él) los peregrinos asistían a los oficios de noche, con ocasión de las vigilias de los santos, en la iglesia del Conques, acompañando con sus «cantinelas rústicas» la salmodia de los monjes. Un año, el abad, desesperado, mandó cerrar con llave la iglesia la noche de Santa Foy. Milagrosamente, las puertas se abrieron por sí solas a la multitud, prueba, concluye Bernardo, de que Dios misericordioso apoya las canciones, aunque estén en lengua popular; aceptémoslas pues: *innocens cantilena, licet rustica, tolerari potest* («se puede tolerar una canción *inocente,* aunque sea *rústica*»)[17]. ¿Qué se puede entender por «rusticidad» en estos cantos? ¿La lengua vulgar, o alguna melodía de carácter popular, o bien una forma particular de declamación? Todo esto en conjunto, sin duda. Las «canciones de santos» subsistentes representarían la recuperación de aquellos rasgos por parte de la Iglesia, en el seno de la vasta acción dramática que era su liturgia.

La antigüedad de todos estos documentos, así como su homogeneidad, les otorga un peso histórico considerable, pues es dentro de la liturgia o en su zona de influencia donde se elaboran, en los siglos XI y XII, la mayoría de los géneros poéticos recopilados por los copistas de los siglos XIII y XIV, bien sea que la liturgia haya proporcionado el primer modelo, bien que se haya ajustado a modelos poéticos más antiguos, a los cuales supo otorgar su plena eficacia. Estos lazos de unión estrechos y complejos, no exentos de equívocos, vinculan más o menos directamente a las «canciones de santos» con los cantares de gesta franceses; el

16 Wapnewski, pág. 33.

17 Zaal, págs. 58-60; cf. Mölk 1986.

canto eclesial, con la poesía de los trovadores y de sus imitadores; la homilética con lo que más tarde será el «teatro»; el discurso pastoral, por medio de los *exempla*, con varios géneros narrativos.

Cuando el indicio de oralidad depende de un determinado carácter propio de un texto, plantea delicados problemas de interpretación. Cuando se funda en documentos externos al texto, plantea problemas de reconstitución. El objetivo difiere, la interpretación actúa sobre lo particular; la reconstitución, la mayoría de las veces, sobre tendencias generales o esquemas abstractos. Así sucede en las investigaciones que deducen, de la tradición manuscrita de un texto, la influencia de una transmisión oral, cuando las variantes, de una copia a otra, alcanzan una considerable amplitud. Para los que rechazan la idea de una existencia oral del *Cantar de Roldán*[18], los manuscritos —una decena— que lo han conservado demuestran la existencia de al menos dos tradiciones; podemos admitir entre ellas un margen de actuación favorable a las iniciativas de los recitantes, es decir, al despliegue de un arte vocal. Hablaría yo aquí, más que de *indicio*, de *presunción* de oralidad.

Esta presunción debería, en principio, actuar en favor de la casi totalidad de los textos en lengua romance cuya composición fue anterior al siglo XIII. Sólo poseemos un número irrisorio de textos poéticos en copias hechas antes de 1200: en occitano, unos escribientes del siglo XI nos proporcionaron la *Santa Foy*, el poema de Boecia, y algunos versos de uso litúrgico; del siglo XII, dos o tres textos escolares; luego, ya nada más hasta 1250 aproximadamente; en francés, aparte de la *Eulalia* del siglo IX, el manuscrito de Hildesheim sobre *Alexis*, el de Oxford del *Roldán*, quizá el texto más antiguo de *San Brandan* (los tres del siglo XII), son quizá los únicos; ni el italiano ni las lenguas ibéricas se ven más favorecidas. En cambio, lo esencial de la poesía anglosajona arcaica, una treintena de textos muy diversos, ha llegado hasta nosotros a través de cuatro manuscritos, todos ellos del siglo X; pero, antes de la instauración del sistema normando, se abre un vacío documental absoluto: no hay ni un solo manuscrito de poesía inglesa antes del año 1300. Estas distancias cronológicas cau-

[18] Renzi, págs. 4-14; Laforte, págs. 8-48 y 261-266; Langlois, pág. 315; Stappler.

san problemas. Así, la canción V de Jauffré Rudel (tomo este ejemplo al azar) puede fecharse, por motivos externos, a mediados del siglo XII, quizá hacia 1145; pero, de la quincena de manuscritos que han conservado sus versiones, ninguno es con seguridad anterior a 1250, la mayoría data de finales del siglo XIII o del XIV. R.T. Pickens, a quien debemos la mejor edición de este trovador, expone muy pormenorizadamente cómo el estudio de un trabajo tal implica, reconocida o no por parte del lector, una ficción histórica. Por incapacidad, añadiría yo, para conceptualizar la historia propia de la voz humana. La colección de refranes y versos sapienciales compuesta en la baja Antigüedad y que circuló durante siglos con el título de *Disticha Catonis,* copiada, traducida, adaptada a todas las lenguas, acabó por no ser más que una constelación inestable, cuya oralidad propiciaba su dinamismo. Sabemos que se aprendía de memoria en las escuelas.

De todas formas, las tradiciones manuscritas son confusas, y las exactitudes que se pudiera esperar de ellas son muchas veces sólo débiles probabilidades. De ahí, en casos extremos, el echar mano de la hipótesis de manuscritos perdidos. ¿Otro mito quizá? Algunos hechos, es cierto, son desconcertantes. Así, por ejemplo, todos los textos en verso que en francés y alemán nos ha transmitido la «leyenda» de Tristán son fragmentarios, o muy cortos y episódicos, o bien presentan una tradición manuscrita demasiado embrollada como para que sea posible ver claramente las relaciones que los unen. Es cierto, como escribiría G.F. Folena, que el «azar» que rige la conservación de los textos no es generalmente sino un aspecto de una «necesidad» más amplia de la que no pueden dar cuenta por sí solos la práctica de la escritura, sus implicaciones y sus errores.

La situación crítica no es muy diferente cuando, de la existencia de formas modernas observadas en contexto de oralidad, se infiere la posibilidad, si no la probabilidad de una tradición larga, más o menos independiente de los textos escritos. Así, los *Cîntece batrinesti* recopilados en la Romania moderna demostrarían la antigüedad de los cantos heroicos por parte de los Balcanes, y la larga duración de su existencia puramente oral. Así también, el estudio de C. Laforte sobre las canciones de Quebec en forma de *tiradas* llega a la conclusión de que se produce una notable permanencia de este tipo rítmico y narrativo, al margen de las tradiciones escritas. Ahora bien, el examen temático y tex-

tual permite hacer remontar a los siglos XIII, XIV y XV 14 de las 355 canciones registradas, proporción escasa, pero no insignificante, comparable a la que proporciona el estudio crítico comparativo de las 300 baladas inglesas y escocesas sacadas por H. Sargent y G. Kittredge del antiguo libro de Child: una decena (es decir, el 3,5 por 100) datan de los mismos siglos. ¿Cuántos otros serán tan antiguos o más, sin que lo sepamos? ¿Qué ocurrió con aquellas «rimas rurales» de las que hablan con desprecio los retóricos del siglo XV, o con canciones alemanas de oficio, que anota en la misma época el copista de *Königsteiner Liederbuch?*

La hipótesis explicativa se articula más cómodamente entre dos textos o estados textuales alejados en el tiempo, pero entre los que se manifiesta una semejanza parcial y bastante fuerte al mismo tiempo. Así es como, en la base de las epopeyas franco-italianas de finales del siglo XIII, muchos italianistas, después de E. Lévi, admitieron una tradición oral llegada de Francia a través de los cruzados, antes de la incorporación de los primeros manuscritos; a esta tradición se vinculaban los *cantari* heroicos de los cantores toscanos de los siglos XIV y XV. Las semejanzas más convincentes son, más que temáticas, perceptibles por ciertas normas formales o por ciertas muletillas de composición, y aún de vocabulario; ahora bien, la etnología lo demuestra: son precisamente elementos muy estables dentro de las tradiciones orales, lo que depende del funcionamiento de la memoria vocal (corporal y emotiva) que las mantiene. Precisamente mediante ese rodeo hemos podido descubrir, en la poesía lírica cortesana en Francia y Alemania, la presencia latente de una poesía diferente, quizá de origen mucho más antiguo, pero de la que algunos ejemplos sólo serán recopilados por escrito en la época moderna, después de cinco, seis u ocho siglos de existencia únicamente oral. Es, más discutiblemente, la firmeza y la perfección formal de los cantares de Guillermo X o de Heinrich von Veldeke lo que condujo a muchos medievalistas a suponer que el modelo poético cortés tuvo antecedentes que, durante mucho tiempo quizá, circularon bajo un régimen de pura oralidad.

En todos los razonamientos de esta naturaleza, fundados en la constatación de una ruptura de continuidad textual, el argumento sólo puede referirse a un conjunto. La idea de prehistoria que implica la hipótesis sólo tiene sentido globalmente. Lo que uno de entre nosotros pudiera denominar la «prehistoria en el

Roldán de Oxford» abarca —en virtud de la naturaleza misma de los hechos considerados— todos los elementos de un vasto ciclo dentro del cual desaparece la identidad de los únicos textos que subsisten. La hipótesis no se puede comprobar, puesto que las voces pasadas se han callado: lo que le da validez es su fecundidad, su aptitud para captar lo particular por medio de lo general. Probabilidades de diversa índole y de muy desigual poder persuasivo la sostienen. Provienen a veces del descubrimiento de un resto textual aislado, dentro del cual se piensa descifrar las huellas de una situación en la que todo estaba abandonado al azar de las transmisiones vocales. Así sucede con el «Fragmento de La Haya», hacia el año mil, con relación a la gesta de Guillermo, puesta en prosa de un poema latino, resultado quizá de un ejercicio escolar arcaico. Pero este poema latino, ¿qué era en realidad? ¿Adoptaba una epopeya de lengua vulgar muy antigua, antecesora del ciclo atestiguado por los manuscritos del siglo XIII? Lo mismo ocurre con la «Nota Emilianense», que data aproximadamente de 1060, descubierta en un margen de un manuscrito de San Millán de la Cogolla, en La Rioja española, breve relato que se está de acuerdo en considerar un resumen de un *Cantar de Roldán* primitivo. El siglo X nos ha legado un poema latino sobre el héroe *Waltharius,* compuesto en la abadía de Saint-Gall y del que se puede admitir que imita o plagia cantares épicos no escritos de la Alemania del sur.

La necesidad de interpretar situaciones tan equívocas engendró en Francia, a finales del siglo XIX, la teoría de los «cantares», inspirada por la de las rapsodias homéricas y a la que Gaston Paris vinculó su nombre: el texto transmitido por el copista estaba considerado como el resultado de una pluralidad de poemas cortos, de transmisión puramente oral. Esta teoría ha tenido influencia duradera no sólo en muchas investigaciones sobre la Edad Media, sino también en los trabajos de muchos etnólogos hasta la actualidad. La idea, en particular, de la anterioridad «natural» de la «balada» en comparación con la «epopeya», no se funda sobre nada sólido. La historia del *Romancero* ibérico ofrece bastantes argumentos para desvanecerla. S. G. Armistead ha clarificado recientemente las cosas. Tanto la reflexión histórica, como nuestros más recientes investigadores, demuestran actualmente que, hasta que no se pruebe lo contrario, lo complejo

es en conjunto más probable que lo simple, y la unidad menos que la diversidad.

Quizá por eso precisamente de presunciones acumuladas se desprenda una fuerza persuasiva capaz de garantizar la unanimidad de la opinión. Ejemplos privilegiados son la prehistoria de las *sagas islandesas* y la poesía escáldica antigua (*las eddas*), así como, en el otro extremo de Occidente, los cantares de gesta españoles. Las *sagas*, que se inspiran en diversos conocimientos relacionados con la colonización de la isla, entre 930 y 1030, fueron pasadas a la escritura en el siglo XIII: en la forma oral que fuese (probablemente poemas genealógicos), tenían entonces doscientos o trescientos años de existencia. En cuanto a las *eddas*, han llegado hasta nosotros en forma de citas (centenares) dentro de *El Arte Poético* del erudito Snorri Sturluson, hacia 1220. El empleo que éste hace de ellas, y el parentesco de su arte con la poesía aliterativa anglosajona, así como su contenido, permite hacer remontar al siglo X la tradición oral. De España, aparte del *Cid*, compuesto en el siglo XII, y del *Fernán González* del XIII, no ha llegado hasta nosotros ningún otro poema épico. Sin embargo, la existencia de una tradición de cantares de gesta, en su conjunto, en régimen vocal puro, está demostrada por algunas alusiones que hace a ella una *Chronica Gothorum* del siglo XI, y sobre todo por el conjunto de citas, resúmenes y referencias que proporciona la *Crónica General*, redactada en 1289, con una segunda redacción de 1334 por orden de Alfonso X. De esta forma se reconstruyó hipotéticamente uno de esos cantares, *Los Infantes de Lara*. Otros dos, consagrados al rey godo Rodrigo y a Bernardo del Carpio, dieron inspiración más tarde a todo un ciclo de *romances*. Estos poemas, recopilados a su vez en el *Romancero* por estudiosos de los siglos XVI y XVII, aunque su existencia está claramente demostrada ya en el siglo XV, constituyeron una segunda oleada épica, cuya tradición oral y fertilidad se mantuvo en todo el ámbito histórico hasta el siglo XIX, y en algunas regiones hasta nuestros días.

Invocaríamos además aquí las ramas francesas y germánicas del *Renart*, tal como aparecen hacia 1170-1200 en nuestro horizonte, y de las que no se duda que fueran precedidas de formas orales. La vida documental se llena así, poco a poco, de un concierto de voces perdidas. A veces corresponde a las formas de un

folklore moderno interpretar una función reveladora. Entre el juego de las marionetas sicilianas (*puppi*) tal como las conocemos desde el siglo XVIII, los *Reali di Francia* de Andrea de Barberino en el XIV, ¿qué tradiciones orales han asegurado su continuidad? ¿Y entre los cantares de gesta o romances franceses del XII, y los ciclos heroicos transportados al Brasil por la *literatura* de *cordel,* por el largo camino en el que el único relevo fue alguna compilación del siglo XV?

Esta investigación de las pruebas, la búsqueda de indicios, las presunciones, desde un punto de vista metodológico, es de orden instrumental. Conducen, en el mejor de los casos, a construir —la mayoría de las veces a esbozar— el simulacro de un objeto. Tal es su utilidad: una vez alcanzado este fin, ya no tienen importancia. Informados por el simulacro, tratemos de coger el objeto. Aquí, el simulacro es una «tradición oral»; el objeto que se esconde, la acción de la voz en la palabra y en el tiempo. Lo que nos sugieren los textos así auscultados es la estabilidad de este universo vocal: el espacio propio de esta poesía, en su existencia real, al día. Lo que también nos sugieren varios de entre ellos es la estabilidad de este universo, la estabilidad que él aseguró en el largo espacio de tiempo a la obra, tan fugaz en ella misma, de la voz. La perspectiva hace aparecer ante nuestros ojos una espesa red de tradiciones poéticas orales que abarcan todo el Occidente; el estudio comparado de ciertos temas narrativos y no menos que de formas (como el modelo rítmico del zéjel) revela una notable continuidad entre esta red y las que cubren el conjunto de Eurasia. Hice alusión en el capítulo anterior, al provecho que puede sacar el medievalista de un examen comparativo de la obra épica a través de toda Europa en la alta Edad Media: simple ejemplo. Pero no podemos disociar completamente del canto heroico la balada, que en los países anglosajones y germánicos ha sido recientemente y una vez más objeto de importantes estudios [19]. Variedad de epopeya corta, que forma un arte vocal autónomo, la balada, extendida por todo el ámbito germánico hasta los siglos XVIII o XIX, así como en la mayor parte de la Romanía medieval, no está atestiguada, al parecer, en los textos de la Francia antigua. Pero lo que puede ocurrir es, simplemente, que no esté identificada. Por mi parte, yo no dudo en consi-

[19] Anders; Buchan; Jonsson; Metzer; etc.

derar como una balada una de nuestras «canciones de tela» como *Bele Aiglentine,* cuya historia textual intenté reconstruir hace tiempo a través de las mutaciones debidas a la intervención de los cantores; si no otra «canción popular» como el *Rey Renaud,* cuyo texto francés aparece en el país galo en el siglo XVI, pero de la que fueron señaladas unas versiones en Escandinavia, en Escocia, en Armórica, desde donde pudiéramos suponer que entró en el territorio francés[20]. Trabajos como los de Buchan o Metzger, en 1972, de Anders en 1974, brindan un material y unas perspectivas de interpretación desigualmente asimilables por parte del romanista, pero apropiadas para conducir una sana revisión de posiciones aparentemente establecidas. Un coloquio mantenido en Odensa (Dinamarca), en 1977, arrojó luz sobre la europeidad de la balada, una luz desigualmente potente, pero que revelaba en una penumbra huellas múltiples y muy antiguas tradiciones orales, entrecruzadas. Un intento de definición de este tipo de poemas se apoyaba en varias discusiones relativas a las formas y a su historia escandinavas, así como a sus manifestaciones en la Europa del norte, del centro y del oeste: Finlandia, Hungría, Eslovenia; Buchan señalaba los primeros pasos del género inglés entre los siglos XIII y XIV, constituido definitivamente hacia 1450; D. Laurent hacía remontar hasta el siglo XII, o quizá hasta el IX, la tradición de varias «baladas» bretonas, entre ellas la *gwerz* de Skolan[21].

Semejante ampliación de la perspectiva se había impuesto (en la huella, cierto es, de la búsqueda románica de los Orígenes), hace de esto casi un siglo, entre los historiadores de la poesía «lírica» romance. Desde el año 1880, en efecto, algunos medievalistas habían sido llevados, fiándose de testimonios indirectos, a presumir una o varias tradiciones orales, desde hacía tiempo extinguidas y cuyos efectos históricos siguen siendo difíciles de aclarar, como consecuencia de la relativa escasez de las fuentes latinas disponibles para la alta Edad Media, y de la inexistencia de documentos en lengua vulgar. Este silencio se explica, en parte, por una censura eclesiástica. De ahí la importancia que debemos conceder a las «filtraciones» que, de vez en cuando, se producen bajo amenaza de condena. De ellas se ha redactado un

[20] Davenson, págs. 157-162.
[21] Holzappel 1978.

inventario. Desde el siglo V hasta el X se destaca una serie de declaraciones oficiales reprobando o prohibiendo el uso de *cantica diabolica, luxuriosa, amatoria, obscaena, turpia, de cantationes sive saltationes, de cantilenae rusticorum,* o, según un capitular carolingio, de esos misteriosos *winileodos* («canciones de amigo» o «de trabajo») tan queridas por las monjas de los países alemanes. Decretos reales, prohibiciones conciliares como las de Châlons, en los años 569 y 664, y de Roma, en el año 843, consejos epistolares como los de Alcuino al obispo de *Lindisfarne* o a los monjes de Jarrow demuestran su vigor y la universalidad en la práctica popular. Lo que los defensores del orden rechazan es a sus ojos una persistencia pagana: es a nosotros a quien corresponde deducir de ello la existencia de tradiciones largas. Se ha supuesto, sin demasiadas pruebas, que algunas piezas de la colección de los *Carmina cantabringensia,* del siglo X, reflejarían algo de esta poesía arcaica. Nada más incierto; las pocas frases despectivas salidas de los labios sacerdotales o reales nos marcan un negro agujero, del que se levantan otras voces inaudibles, pero innumerables, un fragor repentino que pronto será reprimido o confiscado por la escritura. Por eso hemos intentado encontrar, entre los textos de una época ulterior, los fragmentos o los supuestos rasgos de nuestra lírica original. La búsqueda no tenía posibilidad alguna de llegar a buen fin, si se la circunscribía a los límites de una lengua o de un territorio. En varios aspectos, facilitó resultados probables. Así, cuando el compilador de un cancionero del siglo XIII señala en forma negligente que el trovador gascón Peire de Valeira, uno de los más antiguos que conocemos (en la primera mitad del siglo XII), «no valía gran cosa», ya que componía versos «sobre hojas, flores, cantos y pájaros»[22], creemos que se refería a un género caído, en su tiempo, en desuso o en desafecto. Ahora bien, de ese género quizá no subsistan más que fragmentos difíciles de identificar, cantos de primavera dispersos entre las canciones de *Minnesänger,* o las remozadas y romanzas francesas, antiguamente publicadas por K. Bartsch según manuscritos relativamente tardíos.

Otro ejemplo. Una tradición de cantos de lamentación sobre los muertos, especialmente con ocasión de la muerte de un jefe, indirectamente atestiguada desde el siglo VIII, se remonta toda-

[22] Boutière-Schutz, pág. 14.

vía más allá de esta fecha, y se mantuvo durante mucho tiempo; Boncompagno de Signa, en 1215, en su tratado de estilo (*Rhetorica antiqua,* llamada el *Boncompagnus)* consagra un capítulo a la manera de cantar el *lamento* en trece pueblos de su tiempo[23]. Clérigos de la época carolingia compusieron algunos en latín. Nos quedan varios, a veces bastante rústicos por su lenguaje, y sistemáticamente siempre «comprometidos»: sobre la muerte de Carlomagno, sobre la de Éric, duque de Frioul, sobre la batalla fratricida de Fontenoy en 841, sobre el asesinato del senescal Alard en el año 878, en la muerte de Guillermo Larga-Espada, duque de Normandía, en el 942, etc. Esta tradición impregna los cantares de gesta, las canciones de santos incluso, en los que uno de los motivos es la queja por la muerte de un héroe, y está tan bien organizada, que en otro tiempo pude hacer su tipología. En el siglo XII, el *planctus* se convirtió en un género noble, cultivado por los poetas de corte o de escuela: conocemos el *planh* de los trovadores; o los seis hermosos *planctus* musicales en los que Abelardo, en honor de los monjes del Paracleto, hace cantar a diversos personajes bíblicos enfrentados con la muerte trágica de un ser querido. El manuscrito Pluteus 29.1 de la Laurentina ha conservado, con sus melodías, una decena de lamentos compuestos entre 1180 y 1285 con motivo de la desaparición de importantes personajes feudales o eclesiásticos, de España, de Inglaterra y de Francia[24]. Esta historia se prolongó hasta el final de la Edad Media.

Tercer ejemplo, que manifiesta la casi total unanimidad de los especialistas, es la existencia, durante los cinco o seis siglos anteriores al año 1200, de canciones llamadas «de mujeres» (siguiendo a los primeros germanistas que identificaron arcaicos «Frauenlieder» alemanes). Cesáreo de Arles, en el siglo V parecía ya hacer alusión a ello, con indignación: «¡Cuántos campesinos cantan canciones diabólicas, eróticas, vergonzosas!»: *(Quam multae rusticae mulieres cantica diabolica, amatoria et turpia decantant!)*[25]: los Padres del Concilio de Roma, en el 853, mencionaban a su vez ciertas canciones femeninas «de palabras vergonzosas», que se cantaban en los corros. Muchos estribillos engar-

[23] Goldin 1983, págs. 38-39.
[24] Informe de G. Le Vot, 1985.
[25] Romeralo 1969, págs. 365-366.

zados en las canciones cortesanas francesas de los siglos XII y XIII, estrofas reutilizadas por los autores de *Carmina burana* o por ciertos *Minnesänger* (trovadores alemanes) son probablemente al mismo tiempo restos y testimonios de una tradición cuyo vigor se manifestará una vez más, a partir del siglo XIII, en ciertos villancicos españoles, en las *cantigas* portuguesas, y hasta en las «canciones de tela» o las «malcasadas» francesas, y sin duda en muchas de las canciones de danza, como los *carols* de Inglaterra. Un amplio movimiento poético, que atraviesa los siglos, se refleja así en el espejo de formas más tardías, más elaboradas sin duda, pero que imitan o remedan sus obras. Cuando, a finales de los años 40, empecé a interesarme por este problema, me persuadí de que «el gran canto cortés» de los trovadores occitanos, se había constituido, hacia el año 1100, como reacción contra esta poesía salvaje. La existencia de esta última no permaneció menos hipotética hasta que, en 1948 y 1952, S. M. Stern, luego E. G. Gómez descifraron y publicaron una serie de breves poemas andaluces insertados, en grafía semítica, en calidad de *jarchas* (estrofa terminal) dentro de *muwassahas* hebraicas y árabes de los siglos XI, XII y XIII[26].

Este descubrimiento ha confirmado sobradamente, precisándolo, lo que suponía de la potencia expresiva y de la continuidad de una muy antigua poesía erótica, de extensión cuasi europea (desde Granada hasta los bosques sajones; desde Roma hasta el mar del Norte), de transmisión oral y seguramente cantada. Es posible en adelante identificar algunos temas, e incluso algunos rasgos formales. Lo que retengo de ella principalmente es esta imagen así suscitada; en el comienzo de la sociedad surgida de la disgregación de las culturas grecorromanas y durante los siglos en que se reestableció poco a poco el equilibrio de las formas civilizadoras, se mantuvo y se desarrolló un arte vocal original. Las reacciones indignadas del alto clero no menos que la utilización folklórica que hicieron, a partir del siglo XIII, los poetas de corte, demuestran su irreductibilidad y su larga fecundidad. Las obras de arte se han perdido irremediablemente. De ellas, no percibimos sino reflejos. Pero existieron; se sucedieron, en el seno de una tradición viva, durante toda la etapa merovingia, la época carolingia, la alta Edad Media feudal. Es muy im-

[26] Heger; Hilty; Romeralo 1969, págs. 347-364.

probable históricamente que una experiencia tal no dejara huella en toda la poesía, durante mucho tiempo después de este final; y no tanto en las formas de lenguaje, o en los motivos imaginarios, sino más bien, en un nivel profundo, en la experiencia de una cierta concordancia entre la palabra y la voz.

* * *

Una viva luz ilumina a quien intenta librarse de una idea literaria preconcebida con respecto a las obras que nos han conservado los manuscritos confeccionados a partir de los siglos XII y XIII. Nos proporciona la casi total certeza de un uso vocal (exclusivamente en la alta Edad Media) de los cantares de gesta hasta aproximadamente el final del siglo XIII, y del conjunto de la poesía «lírica» *popularizante,* en el sentido en que P. Bec entiende este adjetivo, referido a un substrato cultural de oralidad pura: albas, pastorelas, y demás, especialmente las formas con estribillo. Conocemos sólo mediante testimonios indirectos (como el de Wace, en el verso 9792 y siguientes del *Roman de Brut)* la existencia de cuentos transmitidos únicamente por tradición oral. Pero esta última debió de desempeñar una función preponderante en la difusión del género de los cuentos franceses y de los *Schawänke* alemanes, que aparece en la segunda mitad del siglo XII. El examen, por J. Rychner, desde 1960, de la tradición manuscrita de los cuentos populares es convincente a este respecto: cuentos piadosos, milagros de Nuestra Señora, incluso la *novella* italiana, según R. I. Clements y J. Gibaldi. Los *razos* y *vidas* introducidas en los cancioneros de trovadores estuvieron probablemente, al principio, sometidos al mismo régimen: *La Vida* de Guillén de la Torre da prueba directa de ello: *Quant volia dire sas cansos, el fazia plus lonc sermon de la rason que non era la cansos* («Cuando querría ejecutar sus canciones, su comentario [*razo*] duraba más tiempo que la canción misma)[27]. M. Egan demostró que se trataba de minirrelatos calcados del plan de los *accessus ad poetas,* lo que nos remite a las prácticas orales de la enseñanza.

Nadie pone en duda, a pesar del escaso número de las melodías subsistentes, la oralidad de la poesía de lo trovadores, troveros y *Minnesänger,* al menos, en lo que se refiere a su comu-

[27] Boutière-Schutz, pág. 236.

nicación. Pero varias razones inclinan a pensar que la tradición misma fue, en muchos casos (quizá en competición con hojas sueltas), confiada a la memoria de los intérpretes. Poco importa que Guillermo X, en el comienzo de esta tradición, asegurase haber improvisado una canción de ésas y Juaffré Rudel hubiera mandado la suya a su destinatario sin ayuda del pergamino. Invocaremos más bien al largo periodo de tiempo que transcurrió entre la época en la que vivieron los poetas y la fecha de los manuscritos más antiguos: más de dos siglos, si no son tres, para la mayoría de los trovadores anteriores a la cruzada de los Albigenses. Todo transcurre como si los aficionados y los copistas del siglo XIV hubieran considerado que una época de su historia poética viviente había acabado con el siglo XIII. Ahora bien, ¿cuál había sido, dentro de aquel vacío de escritura, la forma de existencia de los textos? ¿Los movimientos de la intertextualidad —de la intervocalidad—, de uno a otro de aquellos centenares de cantares? Un libro reciente de J. Gruber basa implícitamente en este hecho una interpretación global y «dialéctica» del *trobar*. Otros tienen en cuenta el efecto de la *movilidad* generalizada del cantar: el 40 por 100 de los que se han conservado en varios manuscritos cuentan con variantes significativas. Es así como se aclaran (mejor mediante una apelación a los oyentes, invitados a hacer la exégesis de ese discurso) las declaraciones de varios poetas (al principio o al final del cantar) sobre el tema: cuanto más se escuchen mis versos, más valdrán; cuanto más pase el tiempo, más significado adquirirán. Así, por ejemplo, Cercamon, Jauffré Rudel, Bernart de Ventadorn[28], tres de los padres de esta poesía. El cantar, a lo largo de su historia, se enriquece, no sólo con la renovación incesante de su texto y de su melodía, sino con la fuerza vital que emana de la multiplicidad y de la diversidad de todas esas gargantas, esas bocas que lo asumen sucesivamente.

La situación es análoga en otras zonas de la antigua Carolingia: transmisión por vía oral, en el siglo XIII, de la epopeya francesa en la llanura del Po y en Venecia; de la canción trovadoresca en la corte siciliana de Federico II. La poesía franciscana de las primeras generaciones de la orden, preocupadas por evitar todo prestigio «sabio», conoció sin duda una fase inicial de oralidad pura. Todo el mundo parece, desde 1228-1229, conocer el

[28] *Nms.* de Pillet-Carstens 112, 262, 70.

Cantico di Frate Sole de Francisco de Asís; pero su puesta en escrito no está asegurada antes de fin de siglo. De la parte germánica, desde los años 20 de nuestro siglo, varios sabios del otro lado del Rhin sostienen la tesis de la oralidad generalizada de la poesía alemana, aún en los siglos XII y XIII. Lo entienden así, en un sentido más amplio que en otras partes, y lo extienden a la novela cortesana. A partir de 1968, el libro de H. Linke, sobre Hartmann von Aue, revivió la discusión; P. Knapp, F. Tschirch apoyaron enérgicamente una posición que (yo lo ignoraba entonces) era la misma que definía, en aquella misma época, mi *Ensayo de Poética.*

La península Ibérica ofrece los ejemplos más ricos de vigorosas tradiciones poéticas que se mantuvieron hasta ayer sin ayuda de la escritura. La del *Romancero* se remonta, aquí y allá, al siglo XIII, o incluso antes, y su estudio no deja de ampliarse y de precisarse. Así, un equipo dirigido por Diego Catalán ha seguido la historia ejemplar del primer *romance* escrito hacia 1420, *La dama y el pastor.* Una veintena de versiones orales distintas han sido descubiertas desde el siglo XVI entre los sefardíes y, de un *villancico,* que proporciona el equivalente lírico de este relato, se han encontrado no menos de 180 versiones, en España, en América Latina y también en el mundo sefardí. Estos hechos implican la existencia de una tradición muy anterior al siglo XV[29].

Entre los anglosajones, antes de la conquista normanda, el impacto de la cristianización sobre las antiguas tradiciones germánicas engendró una poesía oral, cuyas huellas siguen siendo bastante fácilmente localizables. Después de 1066, y durante todo el siglo XII, diversos ecos amortiguados nos permiten oír la voz de una poesía en lengua germánica popular, ahogada por el francés y el latín de los dominadores y de los eruditos. El siglo XIV siente probablemente sus efectos en el movimiento que se escogió como *alliterative revival.* Al otro lado de Severn y del mar, la sociedad céltica, apesar de la intensa actividad escritural de los monjes irlandeses, siguió siendo hasta nuestro siglo excepcionalmente rica en tradiciones orales, como lo fueron, en la época antigua, los países nórdicos, a pesar de las notables diferencias entre Suecia, Dinamarca y Noruega, por un lado, e Islandia, por otro. Invocaríamos además, al otro lado de la cristiandad, a la poe-

---

29 Lamb-Philipps.

sía vulgar de Bizancio, y los cantos en que se formó el ciclo heroico de Digenis Akritas; más tarde, las baladas servias que conmemoran la guerra de Kosovo; incluso en «Paganía», la transmisión de los *qasidas* árabes de Oriente Próximo, y por todas partes, presente en los intersticios de las culturas dominantes, la de las juderías de la cuenca mediterránea, Francia, Alemania, e Inglaterra. Hoy en día es cuando empezamos a darnos cuenta de su amplitud y originalidad, particularmente de la poesía litúrgica o profana, en hebreo, en vernáculo, muchas veces bilingüe: arte vocal que entre los siglos X y XIII desarrollaron con esplendor (paralelamente a la poesía cristiana de los *tropos*) las comunidades sefardíes de Provenza y España[30].

¿Hasta dónde proseguir nuestra andadura? Cuanto más la prolongamos, más trampas nos acechan, más se extiende el espacio a tener en cuenta, y con más fuerza decrece el valor de las similitudes observadas. Queda, sin embargo, un carácter común, esencial aunque profundamente oculto bajo manifestaciones superficiales, que subsiste en las estructuras de todas las civilizaciones con predominio oral. En este sentido, quizá sea excesivo, como han pretendido recientemente varios sabios japoneses, encontrar analogías entre el modo de declamación del *Heiké,* hoy en día, y lo que podemos saber de la enunciación épica de la Edad Media occidental. Yo mismo he comprobado cómo a través del estudio, las representaciones de *rakuyo,* o de los *skops* anglosajones, se puede entrever la naturaleza y el probable funcionamiento de nuestros cuentos populares (*fabliaux*). Las reservas inspiradas por una filología sana conservan en esto su validez. Pero todavía más que la «prudencia» habitualmente recomendada, se impone una justa iluminación del procedimiento. No se trata, en efecto —salvo excepción—, de aportar una prueba ni incluso de fundar una hipótesis relativa a tal texto o tal territorio, sino más bien de provocar en la imaginación crítica esta apertura a las imágenes virtuales y auditivas, integradas entre los elementos de información que emplean el filólogo y el historiador —imágenes sin las que yo no sabría vivir lo que aprendo—, es decir, librarme de la ilusión cientificista.

---

30 Bahat.

13

¿Qué pasa con la literatura?

EL CASO DE LA NOVELA. —LA ILUSIÓN LITERARIA

En varias ocasiones, en los capítulos precedentes, he hecho alusión a una cierta especificidad del género novelesco. Por encima de las diversas cuestiones históricas (¿qué es una novela? ¿De dónde procede?), se plantea un problema de civilización: en una sociedad donde predomina la voz, la «novela» parece ir encaminada a aniquilar dicha voz. ¿Lo consigue,realmente? No cabe duda de que no. Es cierto, si reservamos (como generalmente hacen los medievalistas franceses) el término de *novela* para designar las formas poéticas narrativas más nuevas que aparecen en el transcurso de la segunda mitad del siglo XII, primero en Francia y luego en Alemania (por ejemplo, las obras de Chrétien de Troyes), no es obligado constatar que su funcionamiento no permite ya casi a la voz más que su función de instrumento sometido al texto escrito al que tiene por misión dar a conocer mediante la lectura en voz alta. Ahí tenemos una gran diferencia práctica en relación con el conjunto de las tradiciones poéticas de entonces, pero no una situación fundamentalmente contradictoria. El historiador debe sencillamente registrar el hecho de que, después de dos o tres siglos, esta diferencia produciría una mutación cualitativa considerable afectando a la conciencia que el hombre moderno tiene de sus relaciones con el lenguaje. F. Baülm en su estudio sobre los *Nibelungos* mantiene que, en una representación oral propiamente dicha, expuesta teatralmente, el auditorio percibe de forma inmediata al autor, al recitador, al na-

rrador del texto, esos cuatro elementos que forman un conjunto indisoluble; en la lectura en voz alta, por el contrario, el oyente sólo percibe al recitador y al texto. Se produce así un efecto de distancia del que puede sacar partido un autor agudo.

No con mucha razón, cuando el problema fue enunciado, lo fue en términos de génesis: una abundante literatura crítica, todavía en los años 40, 50, y 60 de nuestro siglo, se ocupó de la «transición» de la epopeya a la novela. No está claro qué podía significar «transición» a no ser que acabáramos la discusión, como lo hizo F. M. Marín, desde un punto de vista casi metafísico del proceso del lenguaje a partir de formas arquetípicas: para este autor español, la «novela», junto con la epopeya, constituye una de las dos ramificaciones de un discurso narrrativo primordial[1]. Una concepción análoga, de origen romántico, aparece implicada en el uso de los medievalistas alemanes, quienes utilizan los términos *Epos, Epik* para designar tanto el *Eneit* de Veldeke, el *Tristrant* de Eilhart, el *Iwein* de Hartman, como el *Nibelungenlied* o el *Dietrich*. Se abre así una perspectiva demasiado general como para ser eficaz en la interpretación de los textos; pero que, a mi juicio, permite ubicarlos mejor. La «novela» surge hacia 1160-1170 en la confluencia de la oralidad y de la escritura. Admitida de entrada como escrito, transmisible mediante la lectura (para los oyentes, claro está), la «novela» rechaza la oralidad de las tradiciones antiguas, que acabarán, a partir del siglo XV, por marginarse en cultura «popular». Formada en lengua vulgar, pero conforme a fuertes exigencias narrativas o retóricas, la novela rechaza también por completo la supremacía del latín, soporte o instrumento del poder del clero. Contrariamente a los cuentos de los que se nutre el común del pueblo, requiere vastas dimensiones: largos espacios de tiempo para la lectura y la audición, en los que las connotaciones del relato, por muy enredadas que parezcan a veces, son proyectadas hacia un futuro nunca hermético, exclusivo de toda circularidad. El discurso encuentra de este modo, a su propio nivel, garantizando connotaciones más ricas, el rasgo de vida. En esto se opone al discurso redundante y cerrado de la poesía más antigua.

La expresión *mettre en roman,* frecuente en el francés del siglo XII, designa el proceso que permite alcanzar este objetivo:

[1] Marín, págs. 49-57.

realizada por un individuo empapado de cultura libresca, la novela tiene como destinatario alguien de ambiente caballeresco y noble. El primero promueve, mediante la pluma y la tinta, de manera exclusiva en un principio, para un segundo, un enunciado en su lengua natural común al estatuto *auctorital* del libro. La palabra *novela* nació por disociación de la expresión: iniciativa, al parecer, de Chrétien de Troyes, en la que se refleja el fuerte impacto de las prácticas escolares sobre la del escritor. *Novela,* adverbio en un principio procedente del latín *romanice,* informa de algo vernáculo: de forma primaria, entonces de lo oral. De donde se desprende una ambigüedad. Por eso los «novelistas» se defienden, miran a derecha e izquierda y oponen a veces su «novela» a los escritos latinos (a cuya altura se sitúan) y a los relatos divulgados por los cuentistas, a los que evitan con desdén. Sin duda, hacia 1180, algunos habían olvidado (o fingían olvidarlo) el primer sentido de *mettre en roman:* traducido abusivamente por algunos medievalistas como «traducir», la expresión me parece hacer referencia, más que sólo al traspaso lingüístico, al comentario emitido por un maestro acerca de un libro que tuviera autoridad. *Mettre en roman* es propiamente «glosar» en lengua vulgar, «poner al alcance de los oyentes el contendio», «hacer comprender adaptando a las circunstancias». ¿Cómo comprender, de lo contrario, los primeros versos de *Guillermo de Dole* o el prólogo de *Cligès*, v. 1-25, testimonio explícito? Esta historia es auténtica, dice Chrétien, pues consta en un libro de la biblioteca de San Pedro de Beauvais; de ese libro fue sacado el cuento (muy conocido) cuya adaptación explicada les ofrezco aquí, lo mismo que hace tiempo les di las del *Ars amandi* de Ovidio. La «novela» se quita la marca de todo aquello que, siendo de conocimiento público, se basa únicamente sobre la tradición oral. De hecho, tiene una relación estrecha con esta última, que es una de sus fuentes de inspiración. Recientemente se ha hecho una distinción entre los géneros de las «novelas» y del *lay,* creaciones contemporáneas, la segunda de las cuales se considera expresamente nacida de la tradición oral[2]. Los primeros «novelistas», sin embargo, no podían mostrarse unánimes a la hora de definir sus propósitos, y observaron que, durante medio siglo o más, muc has vacilaciones que revelan designaciones dubitativas del

[2] Schmolke-Hasselmann, pág. 14.

género nuevo: *novela,* caracterizado por la idea de glosa, conservará durante mucho tiempo como rivales *cuento,* alusión a una oralidad en lo sucesivo dominada; *aventura,* que evoca una proyección en un tiempo abierto, e *historia,* que es verdad consumada[3].

Cualquiera que fuera la toma de posición de cada autor, la valoración que, de hecho, concedía a la escritura modificaba sus relaciones no sólo con el texto, sino también con el oyente. Eso es lo que entienden, a mi juicio, los medievalistas americanos, para los que la «ironía» es constitutiva del género. La «novela» incita a una iniciación crítica de su oyente, lo compromete (de forma más o menos hábil) en una búsqueda limitada por normas simbólicas que pesan sobre la cultura de la época, irrealizable con todo, sin el intermediario de la escritura. Todo ocurre como si la genealogía del relato escrito en lengua vulgar, hasta el año 1200 aproximadamente, se remontase —cualesquiera que fueran el argumento, la longitud y la complejidad— a una de las «formas simples» catalogadas en otro tiempo por Jolles, *Casus,* narración consistente en preguntar dónde está la verdad, dónde la justicia. Esto es, muy literalmente, el tema central del *Tristán* de Béroul o, con humor, de *Heraclio.* Se siente la presión ejercida por la corriente dialéctica que impregna el siglo. Se inicia así, en lengua vulgar, una reflexión acerca de la escritura, a propósito de los relatos de ficción, excluyendo todos los demás textos. Ahora bien, las «novelas» de aquella época constituyen en Occidente las ficciones más antiguas reconocidas como tales, bajo el transparente velo de una pretendida historicidad. Este lazo que vincula la ficción a la conciencia de la escritura quizá dependa de que una interpretación reducida a la lectura despeje los elementos más fuertes de la teatralidad poética. Por otro lado, la ficción y la exigencia «irónica» de un descubrimiento del sentido intervienen en favor de la lenta emergencia, entre 1150 y 1250, de los valores individuales, de la noción de personalidad; en beneficio de la implicación de un sujeto en su lenguaje[4]. De ahí la utopía inherente a ese discurso[5], y (¿por un resabio totalitario que emana de

[3] *Ibid.,* págs. 22-23.

[4] Gourevitch, págs. 310-311; Bloch 1977, págs. 188-202; Zink 1985, páginas 27-46.

[5] Ollier 1984.

él?) la mala conciencia, la necesidad de justificación, las revisiones tópicas de la historia, la pretensión de veracidad. Para los hombres de Iglesia, las «novelas» sólo son *fabulae vanae, nugae,* mentiras y hasta relatos de vanidad. Esas tensiones se irán amortiguando poco a poco en los siglos XIII y XIV, a medida que se difunde la escritura en la clase dominante y disminuye el prestigio de la voz.

El carácter equívoco innato al género «novelesco» traduce esta situación. Una poesía cuyo funcionamiento implica el predomonio de la voz manifiesta una verdad indiscutible, posee, por eso mismo, una plenitud que hace posible su perpetuo recomenzar. El discurso de una poesía cuya parte vocal está reducida, se divide, actúa contra sí misma, engendra en sí la contradicción. El hombre que lo pronuncia y el que lo escucha empiezan a saber que nunca sabrán. La potencia de abstracción aumenta, sin embargo, con la función de la escritura en la génesis y la economía de los textos, pero niega toda equivalencia entre lenguaje y verdad, equivalencia que exalta, por el contrario, la interpretación teatralizada. La imagen sensible del cuerpo intérprete ha sido en gran medida borrada: en ese espacio en blanco se inician los primeros rasgos, torpes y difusos, que trazan el perfil de un autor ausente, proveedor de significación. Así es como la «novela» de los siglos XII y XIII, del XIV incluso, surge como una respuesta poética adecuada a la demanda de la sociedad caballeresca; pero, en la base, la agita una tensión entre ese designio social y el deseo de un autor. Su lengua ha perdido la perfecta transparencia, mientras que incluso aspira de manera confusa a la universalidad. En esa segunda mitad del siglo XII, sólo la lengua vulgar hablada es maternal: escrita, deriva, en lo que se refiere al latín, del Padre, de los Padres, del Otro. La novela, puesto que la escritura entra dentro de su proyecto, se convierte entonces en el lugar de una experiencia difícil de expresar: la lengua que fue la de la infancia, que sigue siendo la del trabajo cotidiano, se altera repentinamente, «lengua extraña», ese *hermoso mentir* que menciona Orgin en el verso 2327 del *Tristán* de Béroul a propósito de la epístola que va a componer: resuenan entonces bajo la máscara (exhibidos y disimulados juntos) los ecos de profundidades inquietantes, en vano reprimidos, ese «rumor de la lengua» del que habla Roland Barthes, ese exceso de sentido...

Dentro de la gran mezcla de novedades que conmueve la se-

gunda mitad del siglo XII, la palabra viva sigue siendo, de hecho, una fuente irremplazable de noticias: el mismo Chrétien de Troyes, interviniendo en calidad del autor en sus novelas o recurriendo a la intervención de narradores (como Calogrenant en el *Chevalier au Lion,* integra en una literatura una vocalidad ficticia[6]. En la misma época, María de Francia, en el prólogo con el que encabeza los *Lays,* insiste en la audición que procedió a la escritura y de la que ésta saca su justificación final, de manera que la voz no deja de estar presente en ella[7]. El autor de *Tyolet* ensalza en su exordio la virtud de tiempos pasados y recuerda que por entonces los bellos relatos de aventuras inventados por caballeros eran contados de viva voz en la Corte, donde los clérigos los escribían en latín: nos falta traducirlos... Numerosas «novelas» del siglo XII mencionan este proceso de paso del relato oral al escrito, a menudo por medio de un primer texto latino (sin duda ficticio) desde el *Erec* de Chrétien hasta el *Méraugis* de Raul de Houdec, al *Bel Inconnu,* a *Guillermo de Dole,* a la *Violeta,* al *Châtelain de Couci,* al *Tristán* de Thomas, al de Gottfried, al de Eilhart. Las novelas en prosa del siglo XII, tanto el *Lancelot* francés como el *Tristano* italiano o la *Demanda* portuguesa, se muestran como proyección de un *cuento,* narrador personal a la vez que fuente de un relato: «El cuento dice entonces...», «Entonces se calla el cuento...», frases —estribillo que aparecen más de cien veces sólo en los tomos II y III del *Lancetot— Grial* (ed. O. Sommer). Estas frases esconden y organizan el relato destacando el espacio enunciativo en el que se actualiza, en la lectura pública, una relación actuacional (performancial) caracterizada por la desaparición de rastro de un narrador externo[8]. Extraña confluencia de un largo esfuerzo filosófico, jurídico, moral, lingüístico incluso, del siglo XII, que tendió a una desalineación de la palabra, precipitó la sustitución del discurso organizado y de la contestación oratoria —desembocando finalmente en un refuerzo de los poderes de la escritura. La historia de las poesías en lengua vulgar está incluida dentro de ese movimiento, sigue sus derroteros e incluye sus contradicciones.

A mediados del siglo XIII, los modos de representación to-

---

[6] Ollier 1974 a y b.
[7] Dragonetti 1973, págs. 32-36; Ollier 1983, págs. 76-77.
[8] Perret 1982; Burns, págs, 35-54.

davía no estaban hechos. El texto de la «novela» había adquirido desde aquel momento, en parte gracias al empleo de la prosa, una capacidad de abstracción, de reflexión sobre sí mismo, de *autoélite* que no poseía en régimen más libremente vocal. El escrito tira de sus amarras, si se puede decir, aspira a derivar, recusa el presente de la voz, se hace complejo, proclama su existencia fuera de *nosotros,* fuera de *aquel* lugar. Ahora bien, la prosa se presta mejor que el verso a tales efectos: éste, por su ritmo, por el efecto de los sonidos, por la música más acusada que exige su recitación, mantiene con más tenacidad y evidencia todos los elementos de una presencia física y de su entorno sensible. Hacia el 1200, en varios ambientes letrados, se hacen reflexiones al respecto: el verso, en virtud de esta presencia misma, indiscutible, se escapa del control racional: lo que enuncia es verdadero para el oyente, sin otro criterio: su discurso es, pues, en realidad y de forma fundamental, «mentira». Éste es el término que emplean, en los años 1190-1220, tanto el traductor del pseudo Turpín como Pedro de Beauvais en su *Bestiario,* el anónimo autor de la *Historia antigua,* un adaptador de las *Vidas de los padres*, el cronista del reinado de Felipe Augusto; el clérigo alemán que ponía en prosa el *Elucidarium* para el emperador Enrique de Lyon, aunque de forma más discreta, venía a pensar lo mismo: los versos, dice, *niht schriben van die warheit* («no reproucen la verdad»)[9]. Pero se produce también un cambio más profundo, en el nivel del sentido narrativo, dentro de esta reputación del verso tradicional. Muchas veces lo hemos notado: la «novela» en verso es acertada, abierta, optimista; la «novela» en prosa tiende a cerrarse en tragedida. En cuanto a esta característica, se ha relacionado la primera con los viejos cuentos folklóricos. Tenemos aquí uno de los efectos de la presencia común de los cuerpos en la interpretación —¿efectos muy atenuados, incluso suspendidos, en la lectura en voz alta, incluso expresiva, de largos textos en prosa? En la época en que se forman los primeros de éstos aparecen las primeras Memorias dictadas y anotadas en prosa, las de Villehardouin y Robert de Clari; muy pronto, el *yo,* cuando surja en el sujeto individual, dejará escapar alguna confesión. Quizá, como nosotros en nuestro final de siglo, nuestros predecesores del siglo XII, atentos a las señales de decrepitud que emitía su socie-

[9] Woledge-Clive, págs. 27-30.

dad, sentían la necesidad de un discurso «verdadero» (no podían pensar, como nosotros, en «científico») acerca de su historia, para asegurar, al menos en esperanza, sus cimientos. De hecho, durante los siglos XIV y XV, la «novela» es escrita en prosa cada vez más, se llenará de relatos «históricos», unirá sus intervenciones maravillosas al recuerdo de una familia principesca muy real (*Mélusine* y los Lusignan), de un personaje «real», *Fouke Fitz Warin* o *Moriz von Graûn* alemán, o Jacques de Lalaing bajo el disfraz del pequeño Jean de Saintré. *Don Quijote* entrará, por un lado, dentro de esta perspectiva.

Sin embargo, estos deslizamientos sucesivos, conmociones a largo plazo, no son suficientes ni para reducir a la nada la operación en la difusión de la obra ni para borrar del texto todas las marcas de su profunda oralidad. Cualesquiera que sean las inquietudes de los doctos, los efectos de la obra siguen dependiendo para el práctico, hasta el siglo XV, y aún más tarde en muchos lugares, de su recepción por un auditorio. Poetas e intérpretes siguen siendo sensibles a ello: éste es el principal motivo del mantenimiento tardío del verso en los géneros narrativos, junto a la prosa: todavía Froissart, 1385-1388, eligió esta forma para su *Méliador*. Las frecuentes intervenciones del «novelista» en su texto —sus frecuentes apelaciones a quien éste estaba dedicado, a veces a los editores— prolongan también una tradición formada en un régimen de libre oralidad, pero su interpretación es más ambigua. A largo plazo, anuncian una interiorización de la relación entre el escritor y el escrito; en cuanto a la forma, apenas se apartan de las exclamaciones de los cantores de gesta, incluso de la palabrería del juglar: implican una intervención actuacional (performancial). El empleo, notable en la narración, del presente de indicativo se explica menos como forma de «presente histórico» que como presente vocal: se ha podido demostrar en la novela en verso[10]; el procedimiento no es desconocido en la prosa, como la de la *Estoire du Graal*. La abundancia de los discursos directos, monólogos y diálogos, aunque sea indiferente, favorece los efectos de voz y de música en la lectura; puede que ocurriese a la inversa. Asimismo, la importancia temática vinculada a la palabra y la voz en las novelas como *Iwein* de Hartman o el *Tristán* de Gottfried: Tristán sabe hablar bien, conoce lenguas

---

[10] Ollier 1978.

extranjeras, canta divinamente; Isolda comparte estas cualidades. ¿De qué manera animaba el lector estos parajes? Por lo menos la cuestión merece ser planteada. Hechos de este tipo son numerosos. Las miniaturas del manuscrito B.N. fr. 378 del *Roman de la Rose,* acompañadas de rúbricas que señalan los cambios de interlocutor en el diálogo de los versos 1881-1952 pretenden una explicación dramática de las funciones. Se oponen a otras miniaturas rubricadas que marcan articulaciones del relato[11]. De todas formas, el texto prorrumpe así escénicamente, informando de alguna realización actuacional (performancial), real o ficticia. El hecho de que ésta haya sido no sólo real, sino más fuertemente teatralizada que por una sencilla lectura bastante neutra, nos lo haría suponer la tradición manuscrita y muy diversificada de varios relatos: casos extremos, por ejemplo, el *Tristán* de Eilhart o el *Lancelot* en holandés medieval.

Muchas «novelas» muestran rasgos estructurales que evocan las técnicas de teatralización del texto. El *Tristán* de Béroul, cuya composición planteó tantos problemas falsos, constituye uno de los ejemplos más notables en francés. El aspecto arcaico que ofrece no es más que el cariz textual de un carácter general fuertemente mímico. No dudo de que estemos en presencia de una «novela» interpretada casi en el sentido escénico del término... como lo fue, según mi interpretación, el *Heraclio* de Gautier d'Arras, como también lo fueron, sin duda alguna, según A. C. Baugh, *King Horn, Guy of Warwick* y algunos otros en la Inglaterra de los siglos XIII y XIV.

La invención de la novela en el siglo XII marca, en el itinerario poético de Occidente, un comienzo casi absoluto. Podemos en la actualidad considerar el hecho como establecido, a pesar de las incertidumbres que siguen enturbiando el detalle de esta historia... a pesar, sobre todo, del afán de emulación al que hemos asistido, en el transcurso de los años 70 y 80, en Francia más que en cualquier otra parte, en los estudios acerca de la novela. El resultado fue un desplazamiento justificable de perspectiva, aunque más una grave distorsión *moderno-centrista* de la idea que tenemos de la «Edad Media». De manera global, el fenómeno novelesco presenta un aspecto homogéneo: el mismo conjunto de causas produjo localmente efectos tan parecidos que el crítico se

---

[11] Hult 1984, págs. 260-261.

ve tentado a reducirlos a la identidad. Quizá conviniera insistir, por el contrario, en la diversidad. Por ejemplo, no podríamos negar que la «novela», en la confluencia de la oralidad poética tradicional y de la práctica escrituraria latina, surgió como resultado de una reflexión activa acerca de esa dualidad de la enunciación —como una reacción al conflicto de autoridad que genera. Llenas de una materia hasta entonces confiada únicamente a las transmisiones orales, las novelas llamadas «bretonas», (como las de Chrétien de Troyes) producen una transmutación de éstas a la escritura tan radical como aquélla con la que pudieron soñar los alquimistas en el athanor. Pero es la operación inversa la que se perpetúa en las llamadas novelas «antiguas»: una tradición escrita latina se ve adaptada en ellas, gracias a una serie de transformaciones —al menos a algunas de las condiciones de oralidad— eso no sería sino el uso de la lengua vulgar y de lo que ésta implica en todos los aspectos. De ahí, por tomar ejemplos importantes, en el *Eneas* igual que en *Erec,* los elementos de un dialogismo fundamental, el hacerse cargo simultáneamente de discursos que tienden a neutralizarse unos a otros sin conseguirlo. Pero la tendencia, aquí o allá, está polarizada de forma diferente, y no sabríamos describirla en los mismos términos sin equivocarnos.

Lo que estos textos nos hacen oír de forma colectiva es una pluralidad, no sólo de temas y de tonos, sino también de tipos de discurso. Y lo que, a mi parecer, distingue fundamentalmente entre éstos, es la posición que ocupan en la confluencia que yo mencionaba; es la doble relación la que los une o los opone a la escritura y a las costumbres vocales, y se inscribe dentro de la genealogía de la forma. Algunas obras de aquel importante y razonable siglo XII presentan un aspecto caótico, arcaico quizá, o barroco. Pero no es tanto esta característica como tal la que yo pondría en tela de juicio; sería más bien el rasgo inicial del que procede y que manifiesta indirectamente: la preponderancia, entre los valores puestos en juego por la escritura, de aquéllos que se vinculan al modelo performancial, es decir, *dramático* —en el sentido completo del término. P. Dronke, no hace mucho, subraya con fuerza el aspecto programáticamente «agramatical» de una larga serie de textos desde finales del siglo XI, como el *Ruodlieb* (decía él): por un rechazo de lo que sin lugar a dudas les parecía a algunos autores un sometimiento a las exigencias de una es-

critura alienante. Por eso, cuando Wolfram, en *Parzival,* se jacta de ser iletrado, entendería yo por ello que finge rechazar una concepción totalizadora de la letra: lo que este autor glosa al punto (115, 21 a 116, 4), al negar a su poema el carácter de libro.

El escritor en lengua vulgar, en este final del siglo XII, transita entre la voz y la escritura, entre un exterior y un interior: entra, se instala, pero conserva el recuerdo mitificado de una palabra curiosa, original, salida de un pecho viviente, en el hálito de una garganta singular. Todavía en el siglo XV, el narrador (utilizando la primera persona), en la *Demanda do Santo Graal* portuguesa, menciona a la vez, como fuente y como garantía, un libro latino y un *conto,* evidentemente oral. Dentro de esta tensión, que lo produce y lo sustenta, el significado tiende a desbordar lo que está inscrito en la página, a difundirse dentro de la materia teatral no registrada como tal, presente no obstante en el centro del texto, bajo la apariencia de una voluntad de «dicción», en el sentido en que este término informaba de una retórica de la voz y de una gramática de los movimientos del cuerpo.

En un ensayo varias veces citado, he estudiado desde este punto de vista el *Heraclio* de Gautier de Arras oponiéndolo a los textos contemporáneos de Chrétien de Troyes: novela mal compuesta, desprovista de unidad, llena de disgresiones advenedizas, pero de un ardor en el que se fusionan, en una mezcla tornasolada, cien elementos heterogéneos; de un vigor unas veces cáustico, otras galante, heroico, o tierno; donde la palabra refleja unas veces la desnudez de lo vivido, y otras veces la palabra como una bandera: contento, vive su vida sin preocuparse por el horario —en oposición con la ciencia sintetizante de la mesura interiorizada, del trabajo en plena intensidad semántica, de un Chrétien de Troyes, quien, sin duda, en la Corte de Champaña fue en alguna ocasión, entre 1170 y 1180, *compain* de Gautier de Arras. Los dos clérigos eran eclesiásticos y rivales, si admitimos que el prólogo del *Chevalier à la Charette* remite a la dedicatoria de *Heraclio.* Donde Chrétien profundiza y concreta a fondo, Gautier muestra una historia al estilo de los futuros narradores picarescos. *Heraclio* estira como nuestra propia existencia, como la de su héroe, desde el nacimiento hasta la muerte, una infinita serie abigarrada de sucesos unas veces de poca importancia, y otras transcendentales; condensa en un tiempo de lectura —de audicción— más bien corto un tiempo narrativo muy largo. Lo que

produce un efecto de moderación al mismo tiempo que de expansión, de movimiento centrípeto y de fragmentación centrífuga. La extrema diversidad de la narración se resume, sin perder nada de su lozanía, no ya en el sentido de una intención evidente, sino de la unicidad de una *acción:* la de Gautier, por la que se dirige a nosotros. La fuerte aunque confusa unidad de la obra es la unidad de una interpretación.

Gautier de Arras se muestra así como un admirable narrador —de aquéllos a los que Chrétien de Troyes acusa en el prólogo de *Érec* de «descuartizar y corromper» su materia. Gautier no necesita para nada complacencias estéticas mediante las cuales una cierta escritura culta semantiza, fijándolo, un discurso. Su caminar zigzagueante le hace saltar de un verso a otro, de la abstración refinada de una sociedad cortesana a la aparente banalidad y a la truculencia de lo ordinario. Pero este contraste, en sí mismo, no tiene sentido: produce placer. Ésa es su meta. De ahí el aspecto des-centrado que a veces adquiere el texto; su aspecto menos incoherente que irremediablemente fragmentario. Todo transcurre como si, paradójicamente, el texto ya no fuera más que una de las puestas en juego que se trama y se resuelve en sí. En el relato que escribe su pluma, el autor proclama la inmanencia de valores que son los de la voz amada innominada. Procede simultáneamente a varios niveles o según varios ejes:

— en el nivel estilístico (trivial y el menos decisivo), adoptando unos determinados procedimientos o técnicas bastante frecuentes en la poesía oral para constituir, mediante suma, una alusión global, y hasta una imitación eficaz;

— en el nivel temático, tejiendo en la red narrativa un motivo recurrente que remita a la palabra, al sonido o al efecto de la voz, a la fuerza de la palabra pronunciada;

— en el eje de las finalidades, situando el texto entero dentro de la perspectiva concreta de una actuación: incluyendo en ella las cualidades específicas exigibles en la realidad corporal de ésta.

No quiero, ni mucho menos, presentar a Gautier como un heraldo de la poesía oral; ni a su novela como una especie de cantar de gesta. A Gautier lo veo, en el txto de *Heraclio,* como no sometido todavía, dentro de aquel tercer cuarto del siglo XII, a las mentalidades escriturales, en rápida expansión en aquella épo-

ca entre los clérigos de ambiente cortesano. Resultaría interesante hacer a este respecto una comparación con *Ille et Galeron,* otra novela de Gautier y a la que éste declara posterior a *Heraclio.* Podemos, con razón, preguntarnos si Gautier —durante los diez o quince años que nos consta estuvo en activo— no estuvo dividido entre dos concepciones estéticas difícilmente compatibles: la que concede el privilegio a la voz viva y la que se funda en las propiedades y las implicaciones de la escritura. No fue Gautier el único en esta situación, sin lugar a dudas.

Desde mediados del siglo XII, los clérigos comienzan a ver una diferencia de estado casi ontológica entre la escritura y la voz; los prólogos de nuestras «novelas» la formulan en términos de *auctoritas,* lo que yo traduciría como legitimidad con respecto a una verdad transcendente. De ahí, por parte del escribiente, una reivindicación autojustificadora de *clerecía* ciencia firme y, para el texto que escribe, de la calidad de *libro.* De la treintena de casos de este último término, revelados por Mölk en diversos prólogos entre 1150 y 1250, dos terceras partes, es cierto, señalan alguna obra latina culta, presunta fuente y garante de un relato; pero los demás, aproximadamente desde el año 1170, su obra misma. Por ejemplo, Chrétien de Troyes, *Lancelot,* v. 24-25. El contraste es significativo; pero plantea problemas que, interiorizados, se manifiestan a veces en el nivel de los motivos o de la sintaxis narrativos. Por ejemplo, en el largo episodio de la carta de Ogrin, en los versos 2330-2652 del *Tristán* de Béroul. Tres cuartos de siglo después, los autores (quizá un equipo de clérigos de Champaña) del *Lancelot-Graal,* amplio ciclo novelesco en prosa constituido en el transcurso de los años 1215-1235 (vuelto a hacer en la mayor parte de las lenguas europeas), vuelven a tomar, con una seriedad y una cierta pesadez escolástica, los términos de lo que para ellos sigue siendo dificultad conceptual: ¿Cómo, por qué, con qué objetivo una escritura y una lengua común— en aquella sociedad en la que la mayoría de la fuerza se transmitía por la voz? Responden a estas cuestiones poniendo en escena el mismo texto que elaboran: lo consideran la transcripción de un relato dictado por Merlín a su secretario, Blas. En la *Demanda* portuguesa, libre adaptación del ciclo francés, el mismo rey Arturo exige la puesta en escrito del relato de las aventuras que constituyen esta novela: el autor, en el siglo XV, exige la garantía del político supremo. La de Merlín tenía en su época

un sentido más repleto de connotaciones: Merlín (de cuya historicidad se empezó a dudar ya muy tarde) es un profeta, anunciador y garante del reinado glorioso de Arturo; y lo que es más, nacido de una virgen y de un demonio, redimido por la santidad de su madre, ¡Anticristo invertido! La segunda parte del ciclo cuenta esta historia de forma circunstancial para asentar la autoridad del conjunto. El profeta, intermediario de un mensaje providencial, funda la realidad de lo que anota el escritor. El autor desconocido de la novela se libera, por medio de Blas, de la responsabilidad que le impone la exigencia de la veracidad vinculada a la *historia* que cuenta, y cuya muy elevada y oscura verdad proclama. Así, un actor es, al mismo tiempo, narrador de las acciones que produce y hace producir a los demás; un segundo narrador, subordinado a él, registra lo que, bajo su pluma, está convirtiéndose en libro; el discurso de un tercero (al que llamaremos el «autor») engloba, reproduce y actualiza el conjunto. Lo que nosotros leemos se sitúa así al final de una genealogía de palabras, que asumen bajo formas jerárquicamente encadenadas las vicisitudes de una original voz viva.

Sólo —entre los géneros poéticos cuya tradición está comprobada antes del siglo XIII— la «novela» tiende, en su especularidad, a consagrarse como actividad que tiene su propio objetivo. Explícita o implícita, su reivindicación de un estado semejante la distingue de todas las demás artes de aquella época, cuyo proyecto sigue siendo inseparable de las controversias y movimientos religiosos, políticos, familiares, interpersonales, en resumidas cuentas de un proyecto global de sociedad en el que se integran funcionalmente. Esta originalidad de la novela parecería, a primera vista, menos clara que con relación a los trovadores, en la medida en que el «gran canto cortesano» supone interpretación, rodeo, artimaña discursiva, incesante facilidad verbal y conceptual. Pero la palabrería es una de las constantes de toda poesía, desde el siglo VI hasta el XV, o incluso hasta el siglo XVI; y la intencionalidad novelesca consiste menos en imitar el mundo, la vida, el lenguaje, que en desbaratarlos para, de forma útil, sustituirlos por un universo al capricho del hombre. Por eso la «novela» sola, entre las prácticas poéticas del siglo XII, del XIII, del XIV, y en menor medida del XV, entra (forzándolo un poco, aunque sin mucho trabajo) dentro del marco, ideal y pragmático a la vez, que designa nuestro término de *literatura*.

Insisto, a riesgo de descubrir Améica, y, por lo demás, sin dar a lo «literario» una definición exacta que no tiene. Uno de los imperativos metodológicos al que ningún medievalista aludiría sin desvirtuar de forma irremediable la perspectiva consiste en separar la noción de «literatura» como totalmente inadecuada a su objeto... sin perjuicio de abordar inmediatamente después las consecuencias de esta conlcusión. Ya lo escribía Hugo Kuhn en 1967 a propósito del siglo XIII alemán[12]. Es importante efectivamente librarse, ni más ni menos que de la validez del discurso sobre la «Edad Media», del prejuicio o de la inercia en virtud de los cuales (desde el romanticismo) somos propensos a hablar de la *literatura* (aunque también en la actualidad de *escritura,* y hasta de *texto)* como de una esencia o de un funcionamiento surgido de los condicionamientos temporales. No por el hecho de que las modalidades de la «literatura» se transformen en el transcurso de los siglos, ni porque las diferencias de plano sean suficientes para dar cuenta de sus estados sucesivos. A este respecto, las observaciones iniciales de T. Todorov, en sus géneros del *discurso,* se adaptan no sólo de forma teórica, al conjunto de los textos modernos, sino, históricamente, a toda sucesión de los discursos[13]. La «literatura» sólo existió (sólo existe todavía) como parte de un conjunto cronológicamente singular, reconocible de diversas maneras (por ejemplo, la existencia de disciplinas parasitarias, denominadas «crítica» o «historia» literaria) difícil no obstante de especificar en teoría. Efectivamente, la naturaleza forma parte del entorno cultural en el que podemos designarla; y preguntarnos sobre su validez sería para nosotros, más o menos, distanciarnos de nosotros mismos. En posición de discurso dominante entre nosotros, desde hace tres o cuatro siglos, no ha cesado de ser contestada, desde el interior, en sus variaciones; nunca estuvo, hasta nuestros días, en sus constantes.

No podemos dudar que el lenguaje es un hecho universal, definitorio de la humanidad. Es probable que toda circunstancia primaria de la experiencia constituya el fundamento posible de un arte (como el lenguaje, de una poesía). Pero la literatura, como tal, no pertenece a este orden de valores. Aún más que la idea de Naturaleza, pertenece al arsenal de los mitos que poco a poco

---

[12] Kuhn 1968, págs. 247-248.

[13] Todorov, págs. 13-26.

fue construyendo la sociedad burguesa en expansión en los comienzos de los Tiempos modernos: ésta lo conservó, a pesar de todo, durante tanto tiempo como la animó un verdadero proyecto, manifestación de un dinamismo y recurso inagotable de justificación. La *literatura* habrá resistido tanto como ese proyecto; y si su legitimidad, su existencia misma, son cuestionadas en la actualidad, es que el proyecto ha fracasado, mientras que ningún otro asegura el relevo. La literatura constituye de este modo un hecho histórico complejo aunque, dentro de la perspectiva de los grandes espacios de tiempo, necesariamente transitorio. Globalmente, y a muy largo plazo, de duración limitada, estrechamente condicionada por una situación cultural. A esta última se acerca paso a paso los siglos medievales, hasta 1150-1200, con lentitud y sin conciencia siempre clara de lo que en ellos se tramaba.

La historia del término *literatura* arroja una cierta luz sobre esta evolución. El latino *litteratura,* calcado del griego *grammaticê,* denotaba en la época de Cicerón, y todavía en la de Tácito, el hecho de trazar letras o, por extensión, el alfabeto mismo, mientras que Quintillano lo empleaba como sustituto de los términos griegos que representaban a la gramática y a la filología. En el uso de los Padres de la Iglesia, el término se refiere a la erudición general conferida por la enseñanza pagana, de donde procede un frecuente matiz peyorativo: *Quoniam non cognovi litteraturam,* dice el salmo de la Vulgata, *introibo in potentias Domini* («Porque ignoro la *«literatura»,* entraré en la gloria del Señor»). Para Tertuliano, *litteratura* significa poco más o menos «idolatría». La tradición latina elimina la connotación desfavorable, pero recurre muy pocas veces a este término escolar, prefiriendo *litterae.* Así estamos todavía en los siglos XV y XVI; sin embargo, los humanistas tienden a restringir la significación, consideran sólo el conocimiento de los «buenos» escritores de la Antigüedad, los que fundaron entonces el canon poético y proporcionaron los modelos del arte de escribir. Las lenguas vulgares que tomaron en los diversos países occidentales el término latino para vertirlo a su manera, a penas se separaron semánticamente de él. Así, por ejemplo, el francés del siglo XII utiliza simultáneamente las formas *lettreüre* y *littérature* para designar el conocimiento del escrito y de los libros que representaban autoridad, a veces la materialidad misma de la escritura. *Lettreüre,* que dio *lettrure* desaparece en el siglo XV. Por lo que a su do-

blete se refiere, sufrió éste la competencia de *letras;* después, por referencia a los autores antiguos considerados «clásicos», *buenas letras* en el siglo XVI y, después de 1650, *bellas letras,* digno igual de *Bellas Artes.* Hacia 1730, se produce un cambio, y *letras* retrocede ante *literatura;* movimiento común a todas nuestras lenguas. El inglés Samuel Johnson, hacia 1780, entiende por *literatura* tan pronto una cultura personal fundada en las lecturas exquisitas, como la producción de los textos propios para tales lecturas. En la misma época, en Francia, la *literatura* es también el conjunto de esos textos. Esta ampliación del sentido es un hecho internacional, vinculado a la constitución, dentro de la Europa del siglo de las Luces, de una cierta estética. Esta última, cuando se aplica a la obra del lenguaje, se ocupa, con exclusión de todas las demás, de un tipo particular de discurso. Es a él al que se refiere *literatura,* al igual que al grupo de hombres que son sus productores y consumidores privilegiados[14]. Se crean expresiones que precisan esta última prespectiva: *litterateur* intenta en vano suplantar a *hombre de letras* en la época de la Regencia; a mediados de siglo se habla de la *gent littéraire, le monde littéraire* (la gente literaria, el mundo literario)..., es decir, los ya miembros de una institución.

Literatura y su familia daban de este modo forma y cuerpo, poco antes de 1800, a un conjunto de representaciones y de tendencias errantes —y tardíamente asociadas— en la conciencia europea desde hacía cuatro, cinco o seis siglos: prehistoria confusa, que había emergido muy lentamente de las zonas del *no dicho.* Se constituía una nueva noción, dentro de las tradiciones existentes, mediante la imposición de varios esquemas de pensamiento que funcionaban, de forma oculta, como parámetros críticos: idea de un sujeto enunciador autónomo, de la posibilidad de una captación del otro, la concepción de un objeto reificado, la preponderancia concedida a la referencialidad del lenguaje y, de forma simultánea, a la ficción; presuposición de una cierta supra-temporalidad de un cierto tipo de discurso socialmente transcendente, suspendido en un espacio vacío y que constituye por sí solo un Orden. De ahí la producción de una categoría imperativa erigida en portadora de valores que la Edad Media había atribuido, torpemente, a los *auctores* antiguos, y que subsuma, a

[14] Wolfzettel, págs. 8-15.

su nivel, todos los factores del conocimiento; fijación en las lenguas vulgares de un canon de texto modelo, propuestos a la admiración y al estudio: cerrazón del horizonte imaginario, opuesto a la incesante apertura de los formulismos primitivos. Pero la formación de un canon en la lectura de un grupo social revela probablemente el espanto que sienten los individuos de este grupo desde lo más profundo de su necesidad de sobrevivir. ¿Qué temor, si es que es cierto esto, qué dudas, qué desesperación mantuvo entre nosotros, dándoles forma, durante tres o cuatro siglos, nuestra «literatura»? Quizá la Antigüedad hubiera concebido alguna noción cercana a ésta. Lo que sí es seguro es que no fue transmitida y que no tuvo continuidad. La tesis contraria de Curtis, en un libro célebre aunque hoy obsoleto, simplificaba de forma abusiva esta historia. La tradición antigua, reanudada en la alta Edad Media por eruditos como Fortunat, revivificada, por sus virtudes políticas en la época de los carolingios, se extinguió en los siglos mismos en que los eruditos tomaban conciencia de la existencia autónoma de las lenguas vulgares.

En torno a esta idea y al término de clergie (clerecía), en francés, surgidos en mdios escolares del siglo XII, se efectuó la primera cristalización de elementos que, mucho más tarde, contribuirían a la formación de la idea de «literatura». En aquella misma época se marcaba una tendencia que, heredada de los retóricos de la baja Antigüedad o sacada de la lectura de los *auctores,* en el espíritu de los clérigos, concebía el discurso escrito como relativament autónomo, lenguaje liberado de su contexto inmediato. Durante tanto tiempo como esta reflexión estuvo relacionada solamente con el latín, fue demasiado específica para influir de forma duradera en las mentalidades y las conductas: su campo de aplicación estaba condenado, con el tiempo, a la constricción; de hecho, después de 1250 y, durante dos o tres siglos, el latín cumplirá la función de lenguaje técnico principalmente. Pero desde una etapa que, según los lugares, abarca desde 1150 aproximadamente hasta finales del siglo XII, se plasman por escrito los textos de relatos, de canciones, de obras litúrgicas en lengua vulgar. Es incluso posible que algunos de aquellos textos hubieran sido compuestos estilete o cálamo en mano. Aprovechando las circunstancias de esta tecnología, se introducía directamente lo que L. Costa Lima denominaba un «control de lo imaginario», cuya eficacia sólo aparece plenamente después de 1500, por

encima de una era de tensiones crecientes, común (bajo diversos aspectos) a todas las naciones occidentales: tensiones entre las fuerzas políticas tradicionales y fuerzas que intentan imponer a la palabra una racionalización propia, en detrimento de la voz viva; una capacidad reflexiva en detrimento de la presencia. La cultura occidental, a medida que se hace más laica desde el siglo XII, transfería así a los que estaban en posesión de la escritura la antigua concepción teológica del Locutor divino. El lenguaje, a partir de este momento, ya no servía para la sencilla exposición de un misterio del mundo, ya no era el instrumento de un discurso en sí mismo incuestionable; en lo sucesivo, el lenguaje se hace; los discursos fragmentados sólo adquirían su autoridad a través de la del individuo que los escribe. La idea moderna de autor y las prácticas que ésta impone, la relación que de ella se deriva entre el hombre y su texto, todo esto empieza a adquirir forma de manera esporádica en el siglo XII. Hemos destacado, en latín, a Oderic Vital; en francés a Chrétien de Troyes y a Gace Brulé, lejanos precursores...[15].

Estas mutaciones empiezan dentro de una sociedad en la que ya intenta afianzarse un orden social al que dominarán los efectos económicos; una zona de «cultura» se separará de él, se rodeará de barreras protectoras; un *exterior* se opone al *interior;* texto *vs* fuera de texto; luego, un día todavía lejano, literatura *vs* el resto. Desde finales del siglo XII, una percepción difusa de estas implicaciones se transluce en algunas declaraciones, en ciertas balandronadas de «autores» de lengua vulgar: como las protestas de tantos novelistas en contra de los *cuentistas* (sus rivales, arraigados en la tradición oral), los *juglares,* rebeldes a la disciplina de la escritura; ¿simple tópico? Es posible, pues también los cantores de gesta recurren a él; es enormemente revelador, por su universalidad misma. El autor ruso del *Dit de la campagne d'Igor,* en la misma época, establece las diferencias entre su arte y el de un bardo llamado Boyan, más zafio. En la España del siglo XV, el Marqués de Santillana, en su *Proemio,* se destaca con desprecio hacia los fabricantes de aquellos *romances* y de aquellas historias de las que disfrutan las gentes de baja y servil condición. En aquella época, la mayor parte de las cortes de Oc-

---

[15] Garand, págs. 101-103; Baumgartner 1984, pág. 9; Zink 1985, páginas 38-41.

cidente tienen sus trovadores titulares, asalariados, estables; precursores de nuestros hombres de letras. Se tomó conciencia de una diferencia imborrable a partir de aquel momento.

Todas estas características, durante mucho tiempo dispersas, comenzaron a agruparse, en efecto, al mismo tiempo que se hacían más visibles, en el transcurso de los siglos XIV y XV. Desde entonces se multiplican las señales. Fue así como, a partir de la segunda mitad del siglo XII, se formaron las antologías a las que la poesía del «gran canto cortesano» europeo debe el hecho de haberse librado del olvido: cancioneros occitanos compilados en la Francia del norte o en Italia, después del hundimiento de la sociedad meridional; cancioneros franceses, *canzonieri, cancioneros,* a lo largo de los años 1300-1400, a veces recopilados, rehechos, combinados de nuevo por aficionados del siglo XVI, y del XVII todavía, testigos de una voluntad de destacar, de hacer un canon que sea autoridad de la lengua vulgar; de crear nuevos clásicos. Ya hacia el año 1300, estas intenciones eran expresadas en los renglones del *De vulgari eloquio* III, II, 8, cuando Dante invocaba el ejemplo de aquellos «doctores ilustres» como son Bertran de Born, Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh, Cino da Pistoia. El primer texto de lengua romance en ser traducido (en el sentido en que nosotros entendemos este término, que no adaptado, rehecho) a otras lenguas romances fue el *Decamerón* de Boccaccio: nuevo indicio de la «canonización», a la vez que demuestra el hermetismo de esas lenguas hasta entonces abiertas unas a otras. Otra señal es la disociación progresiva desde el siglo XIII en Italia, luego, de forma general en el XIV, del texto poético y de la música, es decir, el abandono del canto (lo que no quita que un especialista «ponga música» más tarde a esos versos); la reducción de la operación vocal en el registro hablado. Guillaume Machaut, muerto en 1377, fue el último poeta músico en Francia; en Alemania Oswald von Wolkenstein, muerto en 1445, el último poeta cantor... cuya voz era ensalzada. Otra señal: la personalización del discurso poético en todas partes, iniciado desde el 1200 aproximadamente, apresurada después de 1300, y que triunfa poco después en Petrarca, más tarde, y bajo aspectos diversos, en Charles d'Orleans, en Villon, en algunos autores del *Cancionero de Baena.* Una ficción de verosimilitud devuelve al «autor» el *yo* del enunciado; y las circunstancias en que el texto le declara sujeto a una experiencia concreta y particular. Esta fic-

ción representativa (que hubiera sido inimaginable en el siglo XII) implica una duplicidad en el lenguaje coloquial; *yo* es *juego* engañoso y la retórica dominante evacua del discurso poético toda reivindicación de verdad. La obra de Villon ilustra mejor que cualquier otra, por el biografismo ingenuo y vano que suscitó en los intérpretes, la pillería de un lenguaje absolutista, replegado en sí. Poco faltó desde entonces para que se alcanzara, según la expresión de Victor Brombert, «aquella frontera-transgresión a partir de la cual la palabra es reemplazada por la literatura, y el hombre por el autor-pluma»[16]. A pesar de las ambigüedades y de las incertidumbres que subsistían antes de que empezasen a rimar los grandes retóricos borgoñones, la suerte está echada a partir de aquel momento. El *Art de dictier* de Eustache Deschamps, en 1392, y las «Artes de segunda retórica» que le suceden en Francia durante más de cien años, el *Const van Rhetoriken* del flamenco Mathÿs Cartelien inician una reflexión sobre la escritura, histórica y técnica al mismo tiempo, multiplicando las referencias a autores modelos, fuertemente individualizados, considerados como garantía de la «forma nueva» y que le confieren, en el tiempo, sus cartas de nobleza, pues esta forma es también y principalmente saber hacer distinto, al servicio de una función de atesoramiento cultural.

La difusión de la imprenta derribó los últimos obstáculos para la constitución de lo que se convertiría en *literatura.* Con el tiempo, cambiarían por completo las relaciones entre el autor y el texto, entre éste y el público. La obra de los retóricos más antiguos, de un Chastellain, de un Robertet, la de Gringore, Andrieu de la Vigne, Jean Lemaire, se benefició de una nueva tecnología: este hecho marcó a la poesía así difundida, menos en su forma aparente que en sus intenciones motrices, abertura hacia un público más impersonal, al mismo tiempo que se producía un distanciamiento del yo que escribía. En aquella misma época, a través de Europa todavía convaleciente de una de las peores crisis de su historia, una clase dominante amenazada ejerce sus presiones en nombre de un orden en el que ya nadie cree. El discurso poético se repliega, se encierra en su propio placer y busca en sí mismo su justificación, así com una libertad: esta interiorización, debida

[16] Brombert, pág. 418.

a las circunstancias de una sociedad transformada, fue sin duda el factor constitutivo de nuestras «literaturas».

Las poesías europeas, antes de los siglos XII y XIII, no habían conocido nada igual. Aun cuando aparecen, en el horizonte de la Francia y la Alemania de los años 1150-1180, los primeros textos anunciadores de una «literatura», se siguen integrando, con toda su fuerza e intención inmediatas, en la cultura globalmente oral del siglo XII. En cierta manera, es cierto, la literalización de una obra empieza desde el momento de su plasmación por escrito. Pero eso no es más que una apariencia. En la «novela», y todavía de forma mucho más intensa en los demás géneros poéticos, lo que subsiste, de una presencia vocal en el centro del texto, es suficiente para frenar, e incluso paralizar, la mutación. Sólo de manera muy lenta, con pretextos y retrocesos, se desprende esta literatura, por sus estructuras, su modo de funcionamiento, los valores que promueve e impondrá paulatinamente en la sociedad europea, se opone, casi de forma contradictoria, a las prácticas poéticas tradicionales. Estas últimas son ya viejas, pues llevan ya tres o cuatro siglos en las lenguas vulgares cuando aparecen los primeros pródromos de una edad literaria; todavía permanecerán durante dos o tres siglos más en esta convulsión y sólo se rendirán por completo el día que se derrumben sus cimientos epistémico, ideológico, sociopolítico, es decir, el universo al que daban voz.

En tal caso, en la lejanía de los siglos XVII y XVIII, la literatura impregnaría el discurso poético de una necesidad de regulación, despertaría en él el deseo de una sistematización de los textos, concebida míticamente como advenimiento cualitativo, como universalidad, incluso como humanismo. Anteriormente, a pesar de las tendencias que iban forjando en este sentido varias formas o sectores de la poesía, la diversidad de los discrusos no tiene límites, pues ni siquiera la retórica los traza. Algunos ilustres medievalistas de los años comprendidos entre 1910 y 1950, desde Wilmotte a Faral y a Curtis, sobreestimaron estas normas y construyeron un modelo abstracto en relación únicamente ocasional con las prácticas, porque estaban inducidos, sin darse cuenta de ello, por el hecho de demostrar que la palabra poética medieval perteneció al mismo orden de realidad que nuestra literatura. Sin duda, una regulación cualquiera del discurso es, en todo momento, necesaria para destacar su carácter fenomenal: la única regu-

lación siempre asegurada en las poesías tradicionales no es, o no es sólo, textual: es vocal y percibida como tal. De ahí se deriva una diferencia de estado en la memoria colectiva. El texto tradicional no se queda nunca aislado en ella, apartado de una acción; es funcionalizado como actuación, como las manifestaciones corporales, de las que participa realmente en actuación. Como divertimento, proporciona un placer procedente de la repetición y de las semejanzas. El texto «literario», poco después de su primera difusión, entra dentro del archivo justamente denominado «cultura literaria», procedente desde su génesis de lo que es un academismo en el fondo. El texto tradicional, entre los discursos del grupo social, no goza, como tal y fuera de la actuación, de ningún privilegio. Por eso, sin duda alguna, la noción de plagio no surge antes del siglo XVI: negación de la fecunda intertextualidad oral[17].

El texto «literario» es cerrado: en virtud del acto que, material o idealmente, lo cierra y por intervención de un sujeto que efectúa este cierre. Pero éste provoca el comentario, suscita la glosa, de manera que en este nivel el texto se abre, siendo una de las características propias de la «literatura» su interpretabilidad. El texto tradicional, por el contrario, sólo por el hecho de pasar por la voz y por el gesto, tiene que ser forzosamente abierto, con una abertura primaria, radical, hasta el extremo de enojar a veces al lenguaje articulado: por eso esquiva la interpretación global. Cuando, por fin, nuestra «literatura» se instauró en la época que nosotros llamamos clásica, las diferentes partes del discurso social se disociaron en virtud de competencias desde aquel momento discontinuas: política, moral y religiosa, que amenazaban con dejar una laguna vital de ser llenada para la sociedad: la de un discurso total y homogéneo, apto para asumir el destino colectivo. La literatura desempeñará esa función[18]. Se convertirá en institución. Ejercerá, de hecho, una hegemonía sobre las representaciones socioculturales que Europa, y después América, se forjan de sí mismas. Absorberá, sustituyéndola, a la retórica así como a una función normativa, «las bellas-letras» y a la idea de cultura «liberal» que a ellas va unida: desplazará hacia el práctico literario la noción de *auctor* que la tradición medieval atribuía

---

[17] Ruhe.

[18] Reiss 1982 a, págs. 55-107.

a las fuentes permanentes del saber. De todo ello se desprende una tendencia moralmente totalitaria que abarca incluso los discursos mantenidos *sobre* la literatura: la de la Edad Media en particular, en la práctica de los medievalistas. Éste es el círculo que hay que romper. El texto poético medieval no fue, en su tiempo, hegemónico; fue simplemente útil. La literatura está casi inevitablemente al servicio del Estado. Desde finales del siglo XV, reyes y príncipes confían a retóricos la tarea de su propaganda; el informe de Chapelain a Colbert, hacia 1660, introduce la literatura francesa y, con ella la europea, en una vía de la que apenas se separará hasta nuestros días: las revoluciones ideológicas, la elaboración del texto, las revisiones del lenguaje, los intentos de de-construcción, nada impedirá al discurso literario, aunque fuese contra los sujetos que lo pronuncian, encaminarse hacia una totalidad, y ésta, la mayoría de las veces, ser recuperada, identificada con un Orden.

La sociedad en la que se formaron y se transmitieron las poesías tradicionales ignoraba todo tipo de monopolio del poder. El discurso poético hablaba, dentro de esa sociedad, del universo y de la libertad, incluso de la incoherencia, de lo que existe, y nada de lo que proponía era verificable fuera de una estrecha esfera alrededor de cada uno de sus oyentes: dentro del alcance de una voz. Los reyes del siglo XII, en Inglaterra, en Francia, en España, en Alemania, intentaron apropiarse del poder. Fue la época de las primeras emergencias «literarias». El movimiento se afianzó cuando, tres siglos después, se impusieron las monarquías absolutas; su desenlace coincidió con la formación de los nacionalismos. Estos sincronismos nada tienen de anecdóticos. Miden, en la historia, la incubación, el incremento posterior de una realidad nueva, de componentes difíciles de disociar. La «Edad Media» y sus tradiciones discursivas están implicadas aquí de forma muy parcial: nada en absoluto en la época antigua, apenas más tarde, y un poco durante lo que Huizinga denominó su otoño.

El término *literatura* hace así de divisoria entre el medievalista y el objeto de su estudio, exclusivo de toda institución de esta especie. Es lícito, sin lugar a dudas, analizar en su significación estas características de extensión muy general: constitución de un «monumento» al lenguaje coloquial, a la reflexibilidad, y al resto. Estos rasgos sobrepasan, y se refieren menos a la especificidad «literaria» que a aquello que posee de radical el hecho

poético. Una parte de las proposiciones enunciables, por lo que a nuestra «literatura» se refiere, es aplicable a los textos medievales. Pero no sabríamos tomarlos como punto de partida. Al expresarme así, no quiero formular un juicio de valor, sino más bien delimitar un hecho. La *literatura* es lo que vino después: en un periodo de la historia occidental en el que se transformaban, se debilitaban, a veces se viciaban las antiguas costumbres de las que se engendraron las formas poéticas de la «Edad Media». La *literatura* es aquello que produjo, en un esfuerzo admirable de los hombres por superar su crisis de conciencia, aquel «desencanto de la sociedad» del que hablaba Max Weber. Es posible que necesitemos sacar provecho, en nuestra reflexión sobre las culturas medievales, de las dudas planteadas en la actualidad acerca del sentido, de la función, del futuro literario del «hecho literario». Ya Sartre planteaba la cuestión de su perennidad. Desde hace algunos años, tiende a disiparse como objeto de conocimiento, e incluso de percepción. Simultáneamente, el estatuto de la «historia de la literatura» es vuelto a poner en tela de juicio.

Semejantes incertidumbres no son propias de nuestra época; se asocian a las añoranzas inspiradas periódicamente desde hace tres siglos por una pretendida decadencia de la cultura libresca: constante paradoja en la que podríamos discernir los accesos recurrentes de una nostalgia de la voz viva. Pero la lógica discursiva que originó nuestra «literatura» funciona hoy cada vez peor; una amenaza de alienación connota más o menos todos los sentidos producidos por ella. Prueba de ello la fortuna de la que gozó durante veinte años la «teoría literaria»: compensación —quizá vergonzante— de una pérdida de fe en la validez de las literaturas. El alemán designa, mediante un término rudo, aunque exento de ambigüedad, «des-diferenciación» (*Entdifferenzierung*), aquella muerte metafórica de la literatura, sumergida en la cultura de masas. Ahora bien, la «literatura de masas», *para-literatura, Trivial-Literatur,* o de cualquier manera que se la designe, producto de sustitución (por encima de las rupturas culturales de los siglos XV, XVI y XVIII) de una vieja poesía vocal, reunió y preservó varias características de ésta; funcionalmente la reemplaza prolongándola. El novelista Eugenio Sue reutilizaba trucos de cantor de gesta; todavía bajo el Segundo Imperio, en los inmuebles parisinos de los barrios obreros, se daba el caso de que el conserje leía en voz alta un folletín a los inquilinos reunidos: no

hace mucho se leía del mismo modo en familia. En la actualidad, los lugares de esta voz se desplazan: series radiofónicas, los omnipresentes dibujos animados, que sustituyen a los *almanaques* en el siglo XIX, con su consiguiente desaparición. La palabra triunfa sin ellos, representada en burbujas que surgen de las bocas, como contraposición a una imagen dejada a la percepción directa y bruta, reduciendo casi a la nada el proceso de desciframiento.

Es de una cultura de masas de donde procede globalmente la poesía medieval, no de una «literatura». Los clérigos, escritores, gente de escritura en el ejercicio de su función, precursores de un mundo moderno, forman en la sociedad europea de los siglos medievales una ínfima minoría —de influencia considerable, aunque no es esto lo que se supone aquí, lo que se cuestiona. Los juglares, recitadores, trovadores, gentes de la palabra, constituyen la inmensa mayoría de aquellos por los cuales la poesía pasa a integrarse en la existencia social: se integra mediante la actuación de la voz, el único *medio de comunicación* existente en aquella época; y cuanto mejor se preste el texto al efecto vocal, con más intensidad cumplirá su función; cuanto más intencional sea la vocalidad que manifiesta, mejor actuará. Imaginar «literatura» a este respecto, con las connotaciones que parasitan su idea actualmente, es correr el riesgo de un aislamiento elitista. De un aislamiento también etnocéntrico, dentro de una experiencia históricamente limitada, particular de las naciones europeas y americanas de los últimos siglos. Desde este momento, se desvirtúan las perspectivas tan pronto como la mirada se desplaza en el espacio o en el tiempo. La única gestión que quizá pudiera romper el círculo y restablecer un objetivo más justo se inspiraría en una antropología cultural y sólo se ofrecería como objeto situado entre las existencias concretas y las circunstancias en las que fue percibido en un principio.